c. c. postale

PINACOTHECA

STUDI DI STORIA DELL'ARTE

diretti da

ROBERTO LONGHI ed EMILIO CECCHI

LIBRARY
MAY 5 1966
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
BERKELEY

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE DI
PINACOTHECA
15, VIA ANTONIO BOSIO
ROMA
(37)

PUBBLICAZIONE BIMESTRALE

ANNO I, N. 3 - NOVEMBRE-DICEMBRE 1928-VII

Digitized by Google

SOMMARIO

GEORG GRONAU - *Le opere tarde di Giovanni Bellini* (con 12 illustrazioni) 115

WOLFGANG STECHOW - *Tommaso di Stefano* (con 3 illustrazioni) 132

ROBERTO LONGHI - *Frammenti di Giusto di Padova* (con 11 illustrazioni e una tavola fuori testo) . . 137

ROBERTO LONGHI - *Un dipinto dell'Angelico a Livorno* (con 4 illustrazioni e una tavola fuori testo) . . . 153

LUCIA L. LOPRESTI - *Matteo Toni* (con 7 illustrazioni) 160

ROBERTO LONGHI - *Altre vicende critiche del «Rubens» di Fermo* 169

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO

ABBONAMENTO ANNUO		UN FASCICOLO SEPARATO	
Italia e Colonie	**L. 60**	**Italia e Colonie**	**L. 12**
Estero	**» 100**	**Estero**	**» 20**

VAGLIA: PINACOTHECA - 15, Via Antonio Bosio - ROMA (37)

Digitized by Google

Digitized by Google

Milano, Raccolta privata. - CRISTOFORO MORETTI: « I santi Lorenzo e Genesio ».
(laterali della Madonna nel Museo Poldi-Pezzoli).

Digitized by Google

LE OPERE TARDE DI GIOVANNI BELLINI

(continuazione)

Ci conviene ora di esaminare nei particolari taluni dipinti del gruppo che in altri tempi avevamo creduto di poter ascrivere allo pseudo-Basaiti; soprattutto in quanto ci offrano il modo di chiarire quesiti di cronologia.

Poche composizioni del maestro hanno goduto di un successo, per così dire, popolare, quanto la «Circoncisione di Cristo», da lui dipinta a guisa di accompagno a quella, non meno famosa,

Fig. 11. — Londra, National Gallery. - GIO. BELLINI: «Presentazione al Tempio».

«Presentazione al Tempio», che appartiene ancora al Quattrocento. Il Geiger che delle due composizioni condusse uno scrutinio accuratissimo (1), ne ricorda almeno undici esemplari, e non si dice che abbia conosciuti tutti quelli ancora superstiti. L'opinione concorde dei conoscitori ha, tuttavia, dato sempre il luogo d'onore a quello che, provenutovi dalla Galleria d'Orléans, rimase

(1) Jahrb. d. pr. Kstslgn, XXXIII, 1912, p. 10.

Digitized by Google

lungo tempo in possesso di Lord Carlisle, ed appartiene oggi alla National Gallery (fig. 11). E persino dov'è oggi: in una sala, diciamo, che non ha pari in tutto il mondo come rappresentazione della pittura veneziana del Quattrocento, il quadro riesce ad imporsi per forza cromatica e ricchezza di chiaroscuri; colmo di pregi, non mostra che pochi e poco appariscenti difetti (per esempio, la mano della donna dietro la Vergine). La figura di Maria, stupendamente osservata nella sua espressione di tranquillità materna, prelude alla Madonna del 1510 nel quadro di Brera: sono, lo stesso incarnato caldo e lucente, la stessa chioma castana, le stesse sopracciglia di curvatura energica, lo stesso naso sottile, la stessa pienezza di bocca; tutto, insomma, risponde, se non fosse che nel quadro di Londra è più accentato il rigoglio della puerpera recente. Eppure una tale composizione doveva essere apparsa già parecchi anni innanzi. Conosciamo, per esempio, di questo tema, una variante tuttavia fedelissima alla composizione del Bellini, datata da Bartolomeo Veneto nel 1506; da poco nel Museo del Louvre (fig. 12) (1). Probabilmente anche più antica è la Madonna con Santi del Previtali, nel Museo di Berlino, dove una figura di donna, dietro Maria, è stata tolta di peso dalla composizione del Bellini, e, soltanto, trasformata in una Santa Caterina. Un confronto convincentissimo si può anche condurre tra la figura del sommo sacerdote nel dipinto di Londra e quella del San Gerolamo nel trittico berlinese di Giambellino. Non si potrà dunque fallare ponendo l'esemplare della «Circoncisione» a Londra (cioè, diciam pure, non già la migliore delle repliche ma l'originale stesso della composizione) intorno al 1502-3 (2).

Fig. 12. — Parigi, Museo del Louvre.
BARTOLOMEO VENETO: «Presentazione al Tempio».

Oppone invece difficoltà maggiori ad una esatta determinazione di tempo, un altro quadro della Galleria di Berlino, da me già posto in rapporto col solito gruppo, e catalogato infatti, ufficialmente, come «pseudo-Basaiti»: la «Pietà» n. 4 (fig. 13). Come sempre, un'opera di cui si conoscono ripetizioni in gran numero: talora variate, per provenire, forse, da un altro originale dove la figura del Giovanni era sbarbata e dove il Cristo appariva frontale e con un panneggio più semplice; (un esemplare di questo tipo, ma di qualità piuttosto meschina, si vede nel numero 71 dell'Accademia di Venezia). Ma nessuna delle repliche nelle quali mi sia incontrato, raggiunge, qualitativamente, il quadro di Berlino; ch'io sono dunque incline a ritenere originale di Giovanni Bellini.

(1) Crowe-Cavalcaselle, ed Borenius, I, p. 299; *Bulletin de l'Art ancien et mod.*, 1925, p. 225.

(2) Due composizioni di stesso soggetto, della mano di Marco Marziale (Venezia, Penitenti; Londra, Nat. Gall.; entrambe riprod. nel saggio del Geiger), datate nel 1499 e 1500, porterebbero, qualora non si possano pensare indipendenti dal modello del Bellini (ciò che non è del tutto provato), a respingere ancora più addietro la data della composizione belliniana. Ciò, per l'appunto, ha fatto il Berenson (Venet. Paint. in America, p. 129; e in altra occasione - *Dedalo*, V, 1923, p. 116 - addirittura fra il 1483-90). Ma nel caso che il quadro del Bellini dovesse datarsi nell'ultimo decennio del '400 o prima ancora, occorrerebbe considerare l'esemplare di Londra come una ripetizione originale eseguita dopo il 1500.

Digitized by Google

Il maestro riassumeva pertanto, ancora una volta, nei suoi anni tardi, il tema che più egli era stato a cuore, insieme con le figurazioni della Vergine; e di esso non mi è nota un'interpretazione ulteriore. Mi pare ch'egli avesse ancora in mente, in tale occasione, la composizione molto simile, ma certamente anteriore, che ci si rivela dalla «Pietà» di Toledo e dalla variante

Fig. 13. — Berlino, Kaiser Friedrich Museum. - GIO. BELLINI: «Pietà».

d'un ordine meglio riescito, a Stuttgart. E' chiaro, per es., che, pur senza pareggiare il modello, la figura del San Giovanni si riprende al quadro di Stuttgart.

E se anche non è possibile precisare troppo da vicino la data del quadro, si può sempre notare che un particolare come la mano della Madonna, dichiara la solita epoca; essa trova, di fatto, il suo parallelo immediato in quella della Vergine del 1505, a San Zaccaria.

Una delle creazioni più eccellenti che in questi anni tardi siano uscite dallo studio del Bellini - superata, anzi, in qualità, soltanto dalla Madonna di Brera del 1510 - è la già ricordata «Sacra Conversazione» a tre figure (Madonna, Battista e una Santa) già nella Quadreria Giovanelli, ora nell'Accademia di Venezia (fig. 14). Tra i quadri votivi di destinazione privata è difficile trovarne altri che in una interiore armonia possano avvicinarsi a questo; e ci pare che tanto la Vergine, che la Santa dalle braccia incrociate sul petto, possan contare fra le più mirabili figure del maestro.

Digitized by Google

Fig. 14. — Venezia, Accademia. - GIO. BELLINI: « Sacra Conversazione ».

Digitized by Google

A lasciar da parte, s'intende, i quadri d'altare, non sono molti i dipinti di Giambellino dove la Madonna sia d'ambo i lati fiancheggiata da Santi. E forse non si erra nel dire che nessuna di tali composizioni si ritrovi di lui prima del 1480; poco dopo, invece, egli entra in quest'ordine con due capolavori, possesso celeberrimo, entrambi, dell'Accademia di Venezia. Ma il Bellini non era tuttavia venuto ancora nel pensiero di aprire tra le figure la veduta del paese; ciò che invece contrassegna il suo amore sempre più intenso negli anni tardi per le visioni di natura; quando, di fatto, egli mira ad accrescer l'effetto complessivo per via di cotali aggiunte paesistiche. Qui, l'aveva preceduto un più giovane contemporaneo, il Cima; del quale conserviamo esempî di tal genere databili proprio un decennio prima (Monaco, Pinacoteca, n. 1033).

La protagonista della «Santà Conversazione» Giovanelli è, in sostanza, una variante della «Madonna del prato», a Londra; ed anche la collocazione del Bambino è parecchio affine nei due quadri, al pari del motivo di sollevare alquanto il ginocchio sinistro della Vergine.

La tenerezza pittorica straordinaria e le squisitezze del chiaroscuro quasi inducono a ritener possibile che la data di un tale dipinto tocchi all'estremo dell'attività del maestro. Ma, a tale conclusione, viene ad opporsi un rilievo d'importanza. Si dànno infatti di questa composizione due esemplari di poco dissimili, il primo, concordemente ascritto al Previtali, in San Giobbe, l'altro firmato Andrea Cordegliaghi e datato 1504, (1) nella Galleria Nazionale di Londra. I due quadri nel complesso,e cioè come partizione delle figure nella superficie e in rapporto al paese, tradiscono la conoscenza che i seguaci avevano della composizione del Bellini; e la sensibile misura di tale relazione si può cavare dalla figura del Battista (fig. 15), che, con poche varianti, si palesa copia diretta dalla stessa figura nel quadro del Bellini; e dove, per giunta, il pittore bergamasco si dimostra un povero diavolo appena si attenta a mutar qualche cosa al modello. Nel Bellini il fusto sottile della croce si appoggia lieve al corpo del Santo, le dita della mano destra lo toccano appena, la spalla gli dona una nuova base, finchè l'ultimo tratto di esso, con la croce, ricompare acconciamente al di sopra della testa. Come tutto diventa impossibile, nel Previtali! Uno sguardo al quadro derivato di Venezia, mostra che il fusto di legno, ingrossato del doppio, dura gran fatica a insinuarsi tra la spalla e la testa; mentre in quello di Londra la croce vien fuori dietro il capo del Battista, senza che si possa intendere dove il fusto si trovi. Un altro piccolo rilievo:

Fig. 15. — Venezia, San Giobbe.
ANDREA PREVITALI: «Il Battista».

(1) Entrambi riprodotti in: Crowe-Cavalcaselle, ediz. Borenius, I, tav. a pag. 280.

Digitized by Google

nel San Giovanni del Bellini il manto è acconciamente annodato sulla spalla destra; lo spettatore intende bene che lo sbuffo, con la sua insenatura profonda, dovrebbe pur conservare quella sua forma; eppure nel Previtali - e in entrambi i quadri concordemente - proprio quella parte del panneggio è trasformata in un gruppo di pieghe grinzose che si sollevano acutamente, come se vi giocasse un soffio d'aria; traendosene l'impressione che ciò non possa durare più d'un istante. Là, insomma, si avvisa l'artista cui nessun particolare, anche dei più secondari, è inessenziale (un contrassegno sicuro, codesto, di tutti i grandi); qui, invece, l'imitatore che copia, e sbadatamente.

Chi si dia la pena di provare e riprovar queste cose - non interessanti forse, ma pur necessarie a chiarificare l'opera d'un maestro - dovrà darmi ragione se trovo che poche opinioni del Cavalcaselle son così disgraziate come quella ch'egli porta su questo quadro, pensando di poter sicuramente riconoscere nella mano del Previtali quella dell'aiuto che l'avrebbe eseguita. Ma non meno falsa è l'ascrizione del Morelli al Catena «circa il tempo che dipingeva il quadro di Santa Maria Mater Domini» (cioè il 1520!) (1). La firma, poi, schietta come l'oro (e ad onta della seconda L più alta!), era per il Morelli, naturalmente, falsa. Sono però sicuro che nessun ricercatore serio vorrebbe oggi far propria l'una o l'altra veduta dei due vecchi avversari.

Mentre il quadro della Raccolta Giovanelli non ha ottenuto, fino ad oggi, nella letteratura critica la considerazione che merita - ciò che può giustificare come il suo acquisto da parte dello Stato italiano non abbia incontrato molto favore -, un'altra Sacra Conversazione: quella che appartenne fino a jeri alla Raccolta Benson, (fig. 16), è molto più conosciuta e discussa, anche perchè ebbe occasione di restare per mesi accessibile agli studiosi, nelle grandi esposizioni veneziane del 1895 e del 1912, a Londra. Da parte di alcuni conoscitori venne fatto il nome del Basaiti; altri, ed io fra quelli, si contentarono, previdenti, di una ascrizione generica alla bottega del Bellini. Soltanto il Morelli corse, con la sua solita decisione, ad ascrivere al Bissolo quel «quadro capitale»; producendo all'uopo, come contrassegno particolare, che l'artista «si fosse servito dei caratteri corsivi, insoliti nel Bellini» (2).

È pure strano che si dovessero produrre tali argomenti per sostenere una pessima causa! Eppure nell'osservazione del Morelli si nascondeva un germe di verità. Quel modo di firmarsi è insolito a Giovanni Bellini prima del 1500, e forse ancora un paio d'anni dopo; ma più tardi egli l'ha messo in opera, se non frequentemente, parecchie volte di certo, accanto al modo più usuale che è quello in capitale romano. Di giusto, nell'osservazione del Morelli, v'è, dunque, che si tratta di opere tarde; soltanto che queste si discostano talmente dalla rappresentazione ch'egli s'era formato del maestro, da condurlo alla conclusione errata che il Bissolo avesse apposto «alle proprie opere il nome del Bellini». Ma come si può essere immaginato il Morelli una situazione di questa fatta? Che il Bellini sopportasse tranquillamente se un altro pittore si valeva del suo nome nella stessa città in cui egli operava, ed attivamente? E non facesse appello ai poteri legali per metter presta fine allo scandalo? Giacchè le firme incriminate si distribuiscono sur uno spazio più che decennale! Dimostrata adunque pienamente erronea codesta immaginazione del Morelli, resterebbe, piuttosto, da ricercare se proprio questo gruppo di opere contraddistinte da una firma inconsueta, non sia stato eseguito da un solo scolare - sia pure il Bissolo - nello studio del Bellini e, quindi, contrassegnato legalmente con la firma del maestro. Ma di ciò converrà discorrere più tardi.

---

(1) «Galerie zu Dresden», p. 307, in nota.

(2) «Galerie zu Berlin», p. 89; cfr. «Gallerie Borghese e Doria P.», ed. ital. d. 1897, p. 242 e 267.

Digitized by Google

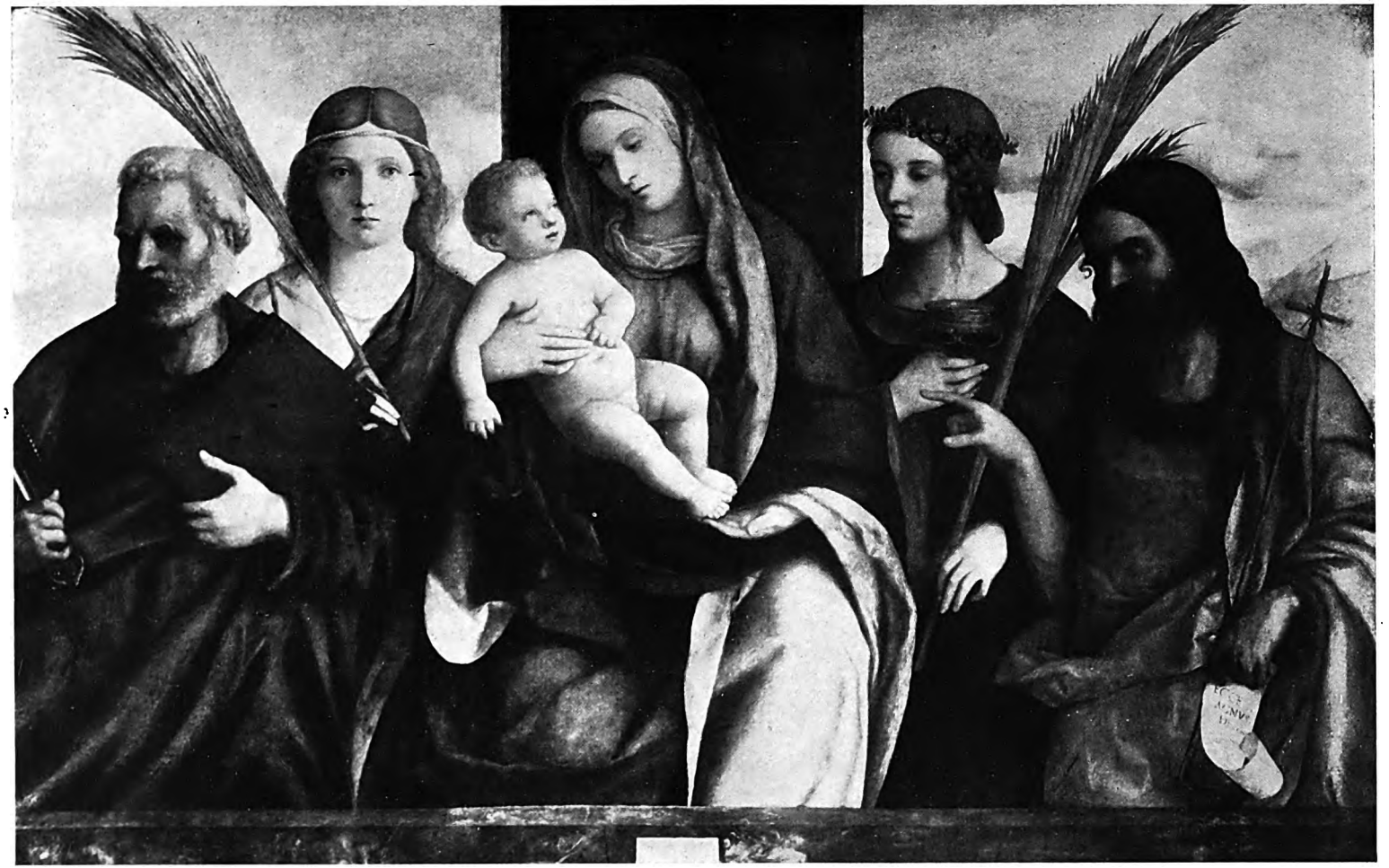


Fig. 16. — Già a Londra, Raccolta Benson. - GIO. BELLINI: « Sacra Conversazione ».

Digitized by Google

Ricordiamo, intanto, che la segnatura in corsivo appare sui seguenti quadri: 1) la Morte di San Pietro Martire, alla National Gallery, n. 812; in iniziali estese secondo le esigenze del foglio sottile che le include (1); 2) il San Gerolamo, già della Raccolta Benson, datato 1505, per il passato solitamente ascritto al Basaiti; 3) il San Pietro Martire a mezza figura nella National Gallery, n. 808; dove l'iscrizione, insospettabile, propone la forma affatto insolita, «bellinnus» con la *n* raddoppiata (2); 4) la Madonna con Santi, della stessa raccolta Benson, donde ci siamo

Fig. 17. — Padova, Galleria. - GIO. BELLINI: «Madonna c. B. e S. Giovanni Battista».

partiti; 5) il ritratto di giovane uomo ad Hampton Court (3); 6) la Madonna col Bambino, n. 176 della Galleria Borghese; 7) il «Baccanale», già ad Alnwick Castle, ora nella Raccolta Widener a Philadelphia, datato 1514; 8) La «donna allo specchio» di Vienna, datata 1515; 9) la Madonna col Bambino adorata dal Battista, nella Galleria di Padova (n. 430), datata 1516 (4) (fig. 17); dal Cavalcaselle ritenuta ingiustamente una falsificazione del tardo Cinquecento

(1) Del quadro esiste una versione di minor formato, e variata nei particolari, già esposta nella Mostra d'Arte Veneziana Primitiva al Burlington F. A. Club del 1912 (vedine il catal. a p. 38 e seg.). Il dipinto, che oggi appartiene al Visconte Lee di Fareham (cfr. catal. del Borenius, n. 11), ha qualità così alte, da far credere che si tratti di una replica autografa del Bellini.

(2) Il mio pensiero è che Giovanni abbia qui terminato un'opera incompiuta del fratello. L'orecchio del santo è antonellesco, ciò che mi è occorso di rilevare anche in altri dipinti di Gentile.

(3) Riprod. nello Jahrb. d. pr. Kstslgn, XLIII, 1922, p. 103.

(4) Un secondo modesto esemplare, con le stesse firma e data, è nel Museo Querini-Stampalia a Venezia (n. 57). Forse identico col quadro di Crespano ricordato nel Cavalcaselle (ed. Borenius, I, 149).

Digitized by Google

Digitized by Google

e, soltanto, mal ridotta; alla peggio copia di un'opera sicura e come tale, giusta la sua data estrema, di molto interesse; per quanto debole essa sia.

Codeste firme differiscono fra loro allo stesso modo che è possibile rilevare varianti molteplici anche in quelle in carattere capitale. Che, per esempio, nel «Baccanale» destinato a Ferrara si noti, aggiunta alla firma, la designazione di «venetus», è cosa che si spiega da sè. Nel quadro di Vienna e nella Madonna Borghese, al cognome segue per due volte un «faciebat» (1), ed una volta - nella mezza figura del San Pietro Martire, a Londra - un «pinxit». Mentre poi il cognome, quasi costantemente, è scritto con una *b* piccola, la Sacra Conversazione Benson reca una B maiuscola. Anche la forma della *s* varia. Ma tutte queste varianti non sono più inspiegabili di quanto non sia il motivo per cui il maestro venne a tramutare in corsivi i caratteri capitali di cui si era valso per parecchi decennî.

E, d'altra parte, la constatazione del mutamento non ci autorizza a sollevar dubbî contro i quadri in questione. Fra di essi è anche quel «Baccanale» di cui nessuno vorrebbe mai sospettare e per cui si conserva, perfino, la carta di pagamento. Da lungo tempo confutati sono i dubbî circa altri dipinti del gruppo; altri ancora restano *sub judice*; fra questi la Madonna Benson dalla quale s'è appunto iniziato il nostro scrutinio.

Il possessore del dipinto, nel catalogo della sua raccolta (2), ha additato i rapporti con opere certe: fra l'altro, e inconfutabilmente, la simiglianza del Giovanni con la figura del Battista nel quadro di Vicenza. Dal canto suo, il Berenson ha rincalzato che la Santa vista di fronte, al fianco sinistro della Madonna, s'era già vista, molto simile, nella Sacra Conversazione presso P. Morgan (già Raccolta Pourtalès) ch'egli data subito dopo il 1500 (3). Anche più affine è una Santa di quel quadro di Budapest (n. 102) che appartiene sicuramente alle opere giovanili del Catena. Tutti questi rilievi dovrebbero, dunque, condurre a datare anche quest'opera al principio dell'epoca tarda, e cioè la più singolarmente pittorica, di Giovanni Bellini; se non vi si opponessero, tuttavia, alcuni tratti che spinsero già il Berenson a collocarla non prima del 1510, e fors'anche un due anni più tardi. In primo luogo, la soluzione compositiva del gruppo (ben inteso, fra i quadri di mezze figure) è più libera e matura che in ogni altro del maestro. Il parallelismo vi è superato come non mai e l'affollamento, che ancora disturba nel quadro Morgan, felicemente evitato. Altamente personale, e affatto rara, la situazione della figura di San Pietro, come stornato dal gruppo centrale, e che, per così dire, guida fuori della composizione (4). Le singole figure, nella loro caratterizzazione sottile e significante, son da contare fra le più belle, trovate dal Bellini, e sovrastano al grado di qualsivoglia tra i suoi scolari. Nè per la Vergine, nè per il Bambino è possibile trovar paralleli in altre opere del maestro: ciò che non è in se stesso inaudito, anzi documenta la indicibilmente vitale capacità inventiva del Bellini, il quale, in tutta la sua lunga vita, non sembrò mai appagarsi, una volta trovatolo, di un dato modello per il gruppo divino. Il tipo femminile che domina nell'opera si approssima, più che altro, a quello della «donna allo specchio» nel quadro di Vienna. La testa del Santo visto di fronte è strettamente imparentata col giovine vescovo nell'Assunta di Murano; un tipo che abbiam già visto ripetersi nell'altare del 1513. Le relazioni vertono, dunque, così sul passato - all'incirca fino al 1502 -, come sul futuro (fino al 1513). Nè si può tacere d'una certa ineguaglianza, specialmente nella resa

(1) Nella trascrizione datane dal Venturi nel suo catalogo del 1893 (p. 112) si legge un «faciebit» veramente inspiegabile; e di fatto il dipinto reca «faciebat».

(2) London, 1914, p. 146; dov'è anche un'accurata bibliografia.

(3) Venetian Painting in America, p. 135.

(4) Questo motivo, ch'io sappia, si ritrova un'altra volta soltanto nel mediocre dipinto tardo-bellinesco, con la Madonna tra i Santi Pietro e Paolo, in possesso del Conte Prinetti a Roma.

Digitized by Google

delle mani: quelle della Madonna singolarmente svelte; notabilmente larghe quelle della Santa Lucia, dove si accentua il già rilevato distacco del mignolo; molto manierata, infine (più ancora

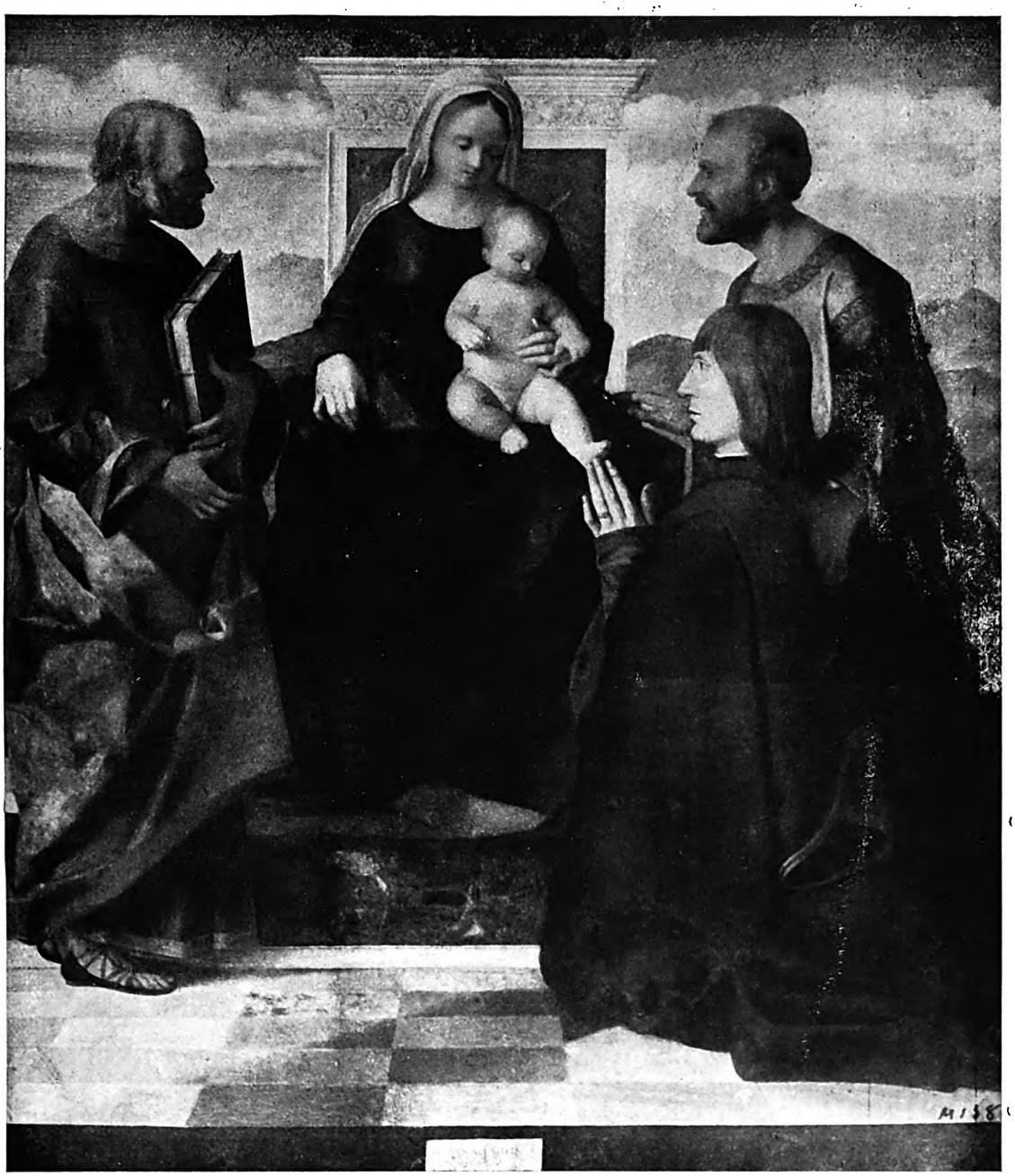


Fig. 19. — Cornbury, Raccolta Watney. - GIO. BELLINI: « Madonna fra i SS. Pietro e Paolo ».

che nel quadro Morgan), la mano della Santa vista di fronte. Particolarità, queste, che potrebbero forse far supporre la cooperazione di scolari: se non vi si opponessero la bella armonia del tutto e la intensità cromatica, tipiche affatto del vecchio Bellini.

Digitized by Google

* * *

Abbiamo così discussi, o almeno menzionati, tutti i quadri che, cronologicamente, appartengono alla fase più tarda del maestro. Ma, su di essi, restano ancora a chiarire due quesiti; e cioè: primo, se convenga, plausibilmente, riporli fra i termini 1500-1516; secondo, se appartengano effettivamente al maestro o non piuttosto alla cerchia degli scolari; ciò che rende necessaria una

Fig. 20. — Già a Londra, Raccolta Benson. - GIO. BELLINI: Particolare del quadro col « San Gerolamo ».

ricerca ulteriore allo scopo di determinare quali, tra costoro, possan pretendere alla discussione. Ma ricapitoliamo, dapprima, l'attività del maestro in quest'epoca; per quel che se ne possa stabilire di sulle date certe.

Sul principio del 1501, da un fiduciario d'Isabella d'Este, vennero condotte col Bellini delle trattative per l'esecuzione di un quadro destinato allo « studio » della marchesana (1). In tale occasione veniamo ad apprendere che il maestro era occupatissimo: la mattina, obbligato a lavorare ad un quadro, già iniziato, nel Palazzo Ducale; e con tant'altre commissioni ancora da adempiere, che, prima di un anno e mezzo, sarebbe stato sicuramente impossibile ottenerne nulla. Di fatto, toccò all'ordinatrice di aspettare più di tre anni, prima di avere un quadro del maestro; il quale, in una lettera del 2 luglio 1504, si scagiona con le « inumerabel occupation mie ».

È proprio sull'attività del Bellini nel Palazzo dei Dogi che noi siamo particolarmente male informati; non venendoci fatto di sapere quando sian stati compiuti i singoli quadri citati dalle

(1) L'importantissimo documento venne esumato dal Braghirolli e pubblicato nell'Archivio Veneto, XIII, 1877, P. II, p. 370 e seg.

Digitized by Google

fonti veneziane; le quali, anzi, ci forniscono spesso dati contraddittorî. Nel 1479 il Bellini veniva nominato, in luogo del fratello, «conservatore» dei vecchi quadri molto bisognevoli di restauro; negli anni seguenti è parola di «dipingere e riparare» (1). Ed è per la prima volta nel 1495 che lo troviamo alle testa di una schiera di collaboratori, avendo accanto, con lo stesso grado e la stessa carica, Alvise Vivarini. Nell'anno, invece, in cui il documento mantovano dimostra che l'attività del Bellini in tale uffizio seguitava, mancano le corrispondenti testimonianze nelle carte veneziane. Solo nel 1507 veniamo a sapere che il maestro si è offerto di riprender tre quadri lasciati incompiuti dal Vivarini; e, all'uopo, gli vengon concessi tre aiuti, fra i quali sono il Carpaccio e Vittore Belliniano. Senonchè, otto anni dopo, si lamenta che, ad onta delle molte somme versate, quasi nulla fosse stato fatto (2).

È, pertanto, molto difficile giungere a una ricapitolazione conclusiva della reale attività del Bellini in questi tempi; non rimanendoci in sostanza che la prova già citata delle sue occupazioni mattutine in Palazzo Ducale, l'anno 1501.

Del 1501-1502 è il quadro d'altare in Santa Corona, a Vicenza (3).

Ancora del 1501 è la notizia di un suo quadretto per Don Alfonso d'Este, fratello di Isabella: «adesso à finito una meza figura de San Domenico, che è assai bela, su un quadro piccolo» (4). Crediamo di poter riconoscere sicuramente quest'opera, che si teneva perduta, in un quadro ricomparso da poco sul mercato antiquario di Londra (5) (fig. 18).

Il 1505 è la data dell'altare di San Zaccaria. Dello stesso anno fu anche l'altare, perduto, di San Cristoforo, con un San Gerolamo in trono fra i Santi Pietro e Paolo (6). E, sempre nello stesso anno: un trittico del quale non si conserva che il centro, con la Madonna in trono fra i Santi Pietro e Paolo e un donatore (prima di Lord Ashburnham, oggi di Mr. Watney, Cornbury, (fig. 19), mentre una debole ripetizione se ne trova a Stuttgart (n. 428); ed infine il San Gerolamo, già della Collezione Benson (fig. 20), nella cui inscrizione il cognome si legge a stento.

1507: Altarolo di San Francesco della Vigna; sicuramente il medesimo di cui è parola, già il 7 febbraio 1506, nel testamento di Jacomo Dolfin (7). - Ritratto del Doge Loredano e quattro altri personaggi, nella Raccolta Spiridon di Parigi (dove la pessima conservazione rende quasi impossibile un giudizio). - Il 7 marzo dello stesso anno il Bellini s'impegna a terminare la «Predica di San Marco» (Brera n. 164) (8), lasciata a mezzo dal fratello, ed il 28 settembre i tre quadri cominciati dal Vivarini per la sala del Maggior Consiglio.

1509: Madonna del Castello di Frohsdorf, presso Vienna (9).

1510: Madonna di Brera (n. 215). - Altare della Madonna fra i Santi Pietro e Marco e tre Procuratori committenti; destinato alla Procuratia de ultra. Firma e data accertate e ben leg-

(1) Tutti i documenti relativi ai lavori in Palazzo Ducale si trovano nel Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale, Venezia, 1868 (Doc. 192, 195, 239, 296). E quello, particolarmente importante, del 1492 è stato nuovamente edito e commentato dal Ludwig (Jahrb. d. pr. Kstslgn. XXVI, 1905, Beiheft, p. 24 e seg.).

(2) Lorenzi, op. cit. Doc. 352 3. Analoghe lamentele contro la trascuranza da parte dei pittori si leggono già alla fine del 1493; Lorenzi, Doc. 235.

(3) D. Bortolan, S. Corona... di Vicenza, Vicenza 1889, p. 263.

(4) Lorenzo da Pavia ad Isabella d'Este, 3 Agosto 1501; pubblicato dal Braghirolli, op. cit. p. 372, ma con un grave errore di trascrizione corretto dal Luzio (*Arch. St. d. Arte*, I, 1888, p. 278).

(5) Pubblicato da Ad. Venturi, *L'Arte*, XXIX, 1926, p. 68 e seg.

(6) Boschini, Sestier della Croce, p. 20; Sansovino-Martinioni, p. 284. Zanetti, Della pittura Veneziana, Venezia, 1771, p. 51, lo ricorda già quasi affatto in rovina.

(7) Hadeln in: Ital. Forschungen, IV, Berlin 1911, p. 89 90.

(8) Molmenti in: Arch. Veneto, XXXVI (N. S. 18, P. I.), 1888, p. 230 e seg.

(9) Crowe-Cavalcaselle, ediz. Borenius, I, 181 e nota: «almost entirely repainted», Io lo conosco soltanto per fotografia.

Digitized by Google

gibili nella incisione dello Hoff (Galerie Wendelstadt, Frankfurt, 1828, tav. 15), ma non più nell'originale che oggi è a Baltimora nella Raccolta Walters (1).

1513: Altare di San Giovanni Crisostomo.

1514: Baccanale per il Castello di Ferrara (documento di saldo al Bellini in data 13 novembre).

1515: Ritratto di un Domenicano, a Londra (n. 1440). - «Donna allo specchio» di Vienna. - Nello stesso anno, il 4 di luglio, il Bellini comincia a dipingere per la scuola di San

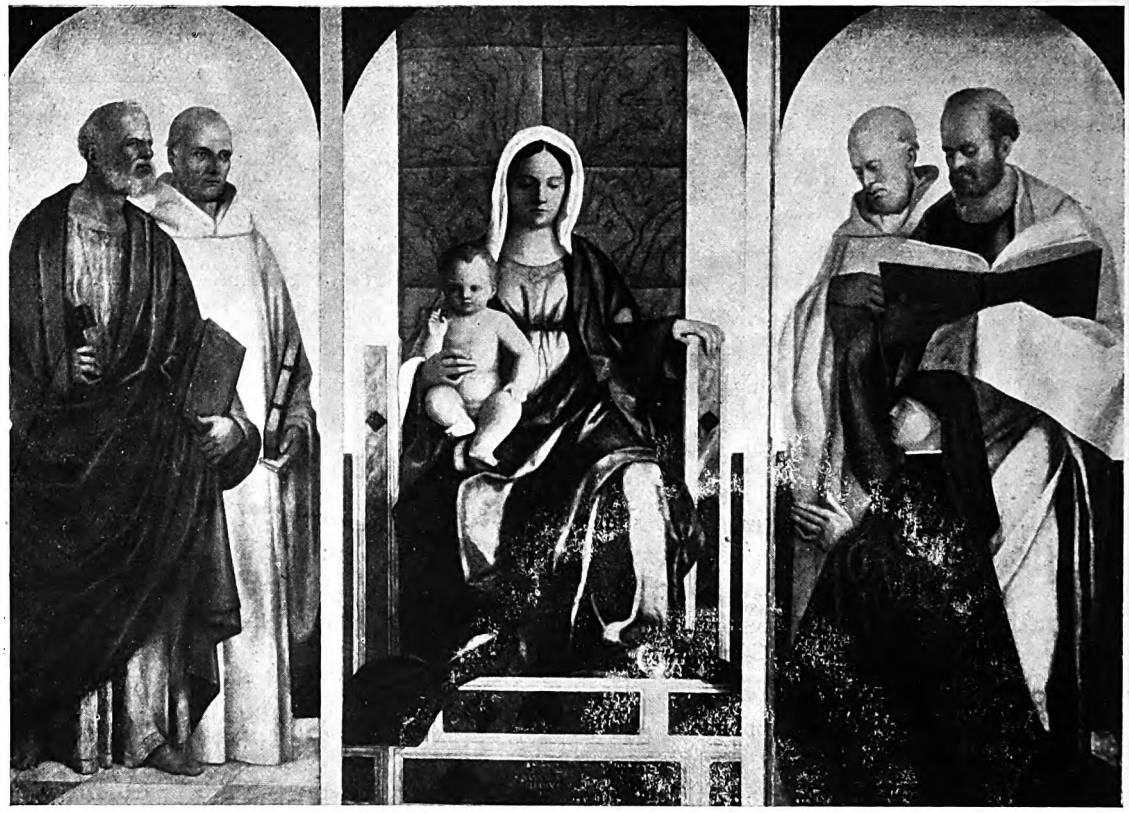


Fig. 21. — Düsseldorf, Galleria. - GIO. BELLINI e aiuti: il «Trittico Priuli».

Marco il «Martirio del Santo», finito dal Belliniano soltanto nel 1526 (già nell'Accademia di Vienna, ora a Venezia) (2).

1516: Madonna col Battista, a Padova. - Si ricorda anche, come quasi finito, un quadro di Madonna ordinatogli dalla Signoria e destinato alla sorella del Re di Francia, Madame d'Alençon (3).

Chi riscontri ora il nostro prospetto cronografico, vi noterà subito delle gravi lacune, talora di parecchi anni; durante i quali nessun lavoro risulta nè per segnatura nè per documenti.

(1) Berenson, Venet. Painting, p. 136 (fig. 55).
(2) Paoletti, Raccolta di documenti inediti, Padova 1894, I, p. 14.
(3) Hadeln, art. cit., p. 90.

Digitized by Google

Pieno di lavori risulta soltanto il 1505: tre quadri d'altare portano questa data. E non pare di certo impossibile far fido al Bellini di tanta produttività, se si pensi che, anche del solo anno 1488, ci restano due grandi quadri d'altare la cui autografia non può esser turbata dall'ombra di un dubbio; senza contare che le considerazioni stilistiche ci convincono a porre nello stesso tempo parecchie delle sue più belle Madonne. È, in sostanza, proprio il decennio tra l' '80 e il '90 a darci il senso esatto della capacità lavorativa del maestro. Se poi si aggiungano le già prodotte testimonianze del 1501-1504, le quali dimostrano *ad abundantiam* com'egli venisse, in quel torno, caricato di commissioni, parrà affatto legittimo distribuire entro gli stessi anni anche l'intero gruppo del pseudo-Basaiti.

Dopo di che non resta a fornire che la controprova; ricercare cioè, fra quegli artisti di cui sia, più o meno, dimostrabile una disciplina sotto il Bellini, se la capacità pittorica di cui eran dotati ci consenta di ascrivere ad essi, in tutto o in parte, quel gruppo di dipinti.

La questione è tanto più giustificata, in quanto, proprio in quel gruppo, si trova più d'un caso in cui è patente una più intensa partecipazione dell' « atelier ». Ciò vale soprattutto di grandi quadri d'altare: il trittico di Düsseldorf (fig. 21) e il dipinto Walters. Nel primo la presentazione un po' grossa delle figure ai lati è innegabile, tanto esse contrastano alla forma delicata dei Santi dipinti dal vecchio Bellini; nel secondo è da riconoscere una certa indecisione nel caratterizzare (in particolare nella Madonna e nel San Pietro). E penso che non si potrebbe offrire un migliore esempio del come appaia, in questi tempi, un quadro dipinto da uno scolaro sur un abbozzo del Bellini, se non citando e riproducendo (fig. 22) un quadro di devozione, già sul mercato berlinese; il lettore potrà confrontarlo da sè con dipinti con la « Madonna del prato », o quella Giovanelli; non occorre in fatto spender parole per fare intendere quale abisso gli separi.

Una ricerca sugli artisti che, per testimonianze o per logiche supposizioni, abbiano operato nello studio del Bellini incontra difficoltà tali da non potersi rimuovere agevolmente. In primo luogo la mancanza di date sicure sopra la vita loro. Di nessuno di essi sappiamo l'anno di nascita (un forte gravame, questo, sulle ricerche sull'arte veneziana; che manca, di fatto, di quei dati catastali i quali tornano invece tanto preziosi a Firenze e a Verona); e soltanto di pochi possediamo più d'uno o due quadri sicuramente databili.

In secondo luogo, non sappiamo assolutamente nulla sulla formazione e lo sviluppo della bottega del maestro a quei giorni. Non ha certamente bisogno d'essere dimostrata l'asserzione che Giovanni Bellini, all'incirca settantenne nell'anno 1500, non avrebbe davvero potuto condurre tutte di sua mano, da capo a fondo, le molte opere che gli si ordinavano. Ma forse si limitava la partecipazione degli scolari alla porzione più meccanica del lavoro - preparazione della tavola, e traduzione dell'abbozzo - così da potersi dire che quel che si vede oggi appartenga al maestro medesimo; o non era piuttosto la partecipazione del Bellini che si limitava a correggere ciò che gli scolari avevano eseguito? Il nostro pensiero è che occorra giudicare caso per caso e decidere, insomma, a seconda della qualità; la quale parola sta qui a significare tanto quel che occorra assegnare all'allievo, quanto la parte che spetti al maestro.

Si dà tuttavia un'opinione da non potersi passare sotto silenzio; la cui necessaria confutazione ci spinge anzi ai chiarimenti che seguono. Nel catalogo della Mostra d'Arte Veneziana Primitiva, al Burlington Club del 1912, in Londra, si leggono queste frasi: « Una cosa rimane certa, che il Giambellino esercitava un tale dominio sopra gli aiuti ch'essi dipingevano nella sua bottega dei « Bellini » ... « L'individualità loro che sotto la sorveglianza del maestro pareva svanire, torna invece a mostrarsi appena essi dipingano per proprio conto ». Qualchecosa di simile ritor-

Digitized by Google

na, di passata, anche nel Berenson, quando egli si esprime che neanche due opere del gruppo in questione abbiano, necessariamente, ad esser della stessa mano; e pensa, per giunta, a degli aiuti senza nome.

All'incontro, un conoscitore inglese che, per la sua capacità di collezionista, s'era guadagnato la facoltà d'intervenire, ascoltato, in questioni d'arte, venne a sollevare una obbiezione ef-

Fig. 22. — Berlino.
Scolaro su abbozzo di GIO. BELLINI: « Madonna c. Bambino ».

ficacissima; non potersi cioè chiuder gli occhi al fatto che i quadri firmati dagli allievi restano talmente addietro a quelli che si pretenderebbe essi abbiano eseguito in qualità di aiuti del maestro. Il succo del problema sta tutto qui: se cioè si debba credere ad una forza di suggestione la quale fosse in grado di sollevare sopra sè medesimi dei piccoli maestri; i quali, per altro, non appena svanita quella forza, sarebbero ritornati quello che erano; ritornati, come nella favola tedesca, dei poveri raperonzoli, dopo essersi, per un giorno, barattati in uomini. E, infine,

Digitized by Google

perchè mai una grave decisione com'è quella di stralciare dall'opera del maestro una intera serie di opere, soltanto perchè esse non si conformano alla rappresentazione che ci s'era fatta dell'arte sua; in luogo di concludere che convenga piuttosto di rivedere la nostra rappresentazione del suo stile tardo; proprio come occorse già circa i suoi esordî?

Più che altrove, è possibile condurre chiaramente la discussione là dove ci sia modo di confrontar copie dirette di scolari con originali del maestro. Chè allora gli aiuti fruivano di condizioni anche più favorevoli che non nel caso dei quadri discussi più sopra: traevano, infatti, non soltanto da una traccia del maestro, ma da un suo quadro bell'e fatto; e se dunque, neppure in una contingenza così avventurata riescivano a nascondere la pochezza della propria personalità, e restavano molto inferiori al modello, sarà mai credibile che potessero spiegare le penne tanto alto, proprio quando, non più che indirizzati dalla dottrina del maestro, spettava loro di far tutta l'opera, se ne togli l'invenzione? Al modo, insomma, di chi, caduto in «trance», sappia discorrere in lingue, delle quali poi, da sveglio, nulla intenda?

(continua)

GEORG GRONAU

Digitized by Google

TOMMASO DI STEFANO

Di Tommaso di Stefano, lo scolaro di Lorenzo di Credi, la storia dell'arte non sapeva fino ad oggi nulla più di quanto ne disse il Vasari; e neppure un quadro s'era potuto rintracciare di sua mano (1). La pubblicazione di due suoi dipinti accertati può esser dunque ben accolta anche se ne consegua che il talento del pittore dovette esser sicuramente limitato.

Il Vasari dedica a Tommaso di Stefano una breve Vita in appendice a quella di Lorenzo di Credi, e ritorna a parlarne fugacemente nelle Vite di Andrea Feltrini e del Sogliani. Il curricolo del pittore, quale risulta da queste, indubbiamente esatte, notizie d'un contemporaneo e da un dato documentario prodotto dal Gaye, è dunque il seguente (2).

Dice il Vasari che Tommaso sia morto nel 1564 «di LXX anni o più». In ogni caso egli doveva esser già nato intorno al 1490, se nel 1510-11 dipinge accanto ad Andrea Feltrini un'Annunciazione «in dua nicchie» nella facciata dell'Annunziata; un'opera oggi perduta insieme con i chiaroscuri del Feltrini. Nella Vita principale il Vasari contrassegna Tommaso come scolaro del Credi, soggiungendo che l'avrebbe molto imitato «nella pulitezza» dei suoi lavori; tale disciplina è dunque databile prima del 1510. Il 3 aprile 1531 Tommaso presenzia al testamento del Credi; e, in tale occasione, viene chiamato «Thommasius Stefani Thommasi pictor»; donde si ricava che il padre suo, anch'egli testimonio, era Stefano di Tommaso di Giovanni, noto come miniatore e architetto (3). Delle «molte opere» dipinte da Tommaso «in Fiorenza e fuori», una sola viene descritta dal Vasari; e ne parleremo fra breve. Più tardi la sua principale occupazione pittorica divenne quella di «dipignere drapperie», nella quale specialità, a detta del biografo, avrebbe superato tutti gli altri; qui anzi giova supporre ch'egli abbia potuto aiutare l'amico Sogliani, col quale, sempre secondo il Vasari, avrebbe molto spesso collaborato. In seguito egli si occupò principalmente come architetto: dopo la costruzione di alcuni ponti, divenne «architettore» dell'Arte della Lana e per essa attese ad edificare un gruppo di case dietro l'Annunziata. Nel 1564 «fu sepolto in San Marco, dove fu onorevolmente accompagnato dall'Accademia del disegno».

L'unica opera di Tommaso che il Vasari singolarmente menzioni è quella «Natività condotta molto pulitamente» fatta a Marco del Nero per la villa d'Arcetri. Annota il Milanesi che, a' suoi tempi, la villa apparteneva alla famiglia Capponi dalle Rovinate e che la tavola si trovava ancora nella cappella, «in ottimo stato». Più tardi il quadro scomparve dalla bibliografia artistica (4), ma non da Firenze, dove, soltanto, venne a trasferirsi dalla villa Capponi in altra collezione privata (fig. 1).

---

(1) Confronta: Crowe-Cavalcaselle, ediz. Borenius, VI, 39. - Il Morelli (Della pitt. ital. Ediz. 1897, p. 86), senza un solo punto d'appoggio e in una forma singolarmente imprecisa («Di quest'ultimo maestro, che vogliamo chiamare Tommaso... troviamo altre opere buone e mediocri...»), aveva voluto costruire un «corpus» affatto disparato di Tommaso sulla base del bel tondo della Galleria Borghese che, recentemente (*Vita Artistica*, I, 89 e seg.), il Longhi ha riferito al giovine Fra Bartolommeo. L'errore del Morelli era già stato rilevato dal Berenson («Drawings of the Flor. Painters», I, 48); fondandosi sulla conoscenza del quadro Capponi.

(2) Vasari-Milanesi, IV, 569, 570; V, 129, 207. - Gaye, Carteggio etc., I, 372.

(3) Su di lui vedi: Vasari-Milanesi, III, 241 e nota 4; ed anche Pini-Milanesi, «Scrittura di artisti italiani», II, 102.

(4) Fino al rilievo del Berenson, citato più sopra.

Digitized by Google

Questa tavola d'altare (m. 2,57.1×1,68), centinata in alto, mostra, sempre «in ottimo stato», l'Adorazione dei pastori alla presenza di numerosi angeli in terra e nell'aria della lunetta, mentre

Fig. 1. — Firenze, raccolta privata. - TOMMASO DI STEFANO: «Natività».

nella lontananza del paese, appaiono l'Annunzio ai pastori e il corteo dei Magi. La predella, di cinque scomparti, le cui misure s'accrescono verso il mezzo, raffigura nel centro la Crocefissione

Digitized by Google

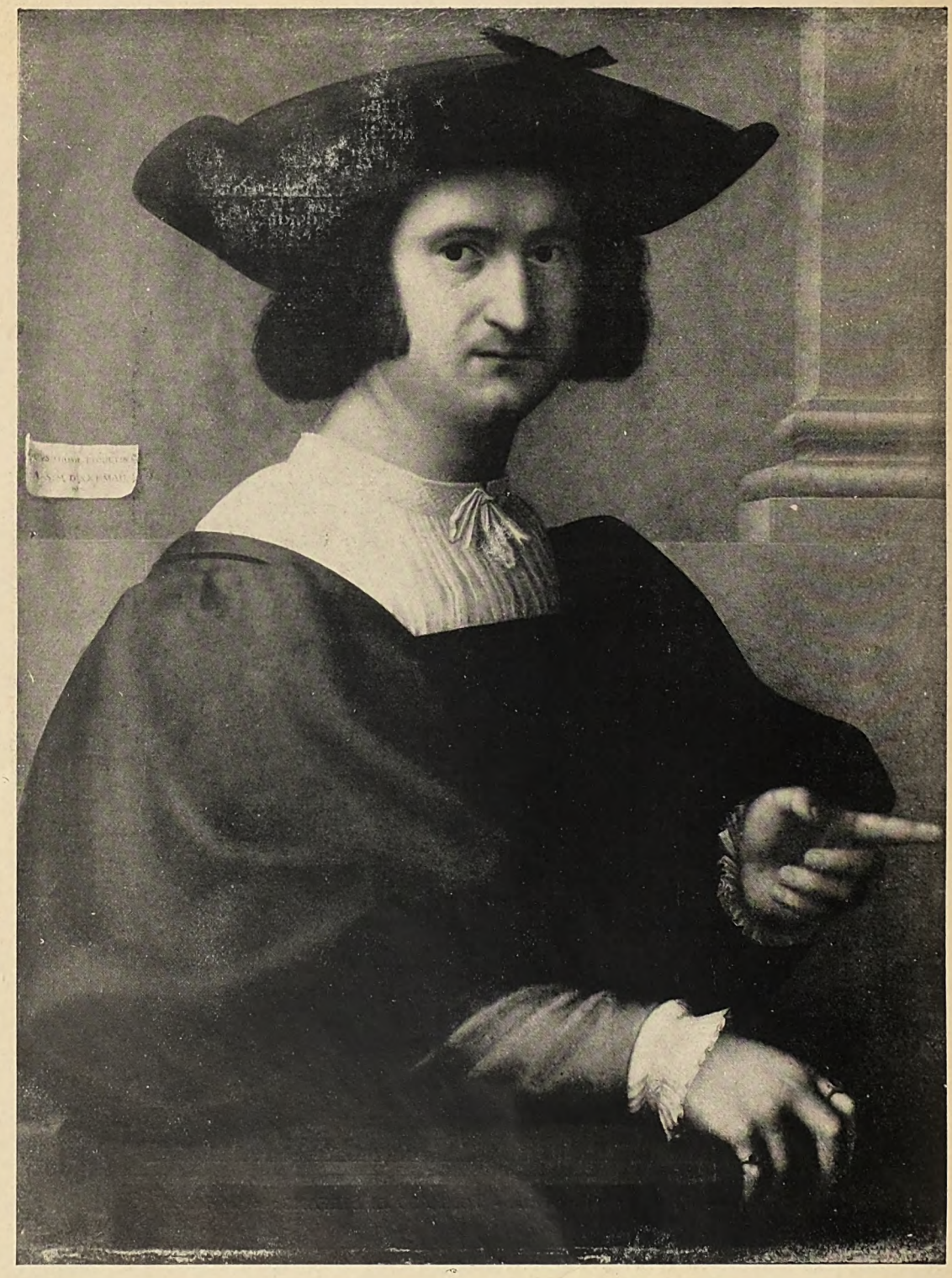


Fig. 2. — New-York, Metropolitan Museum. - TOMMASO DI STEFANO: Ritratto virile.

Digitized by Google

con il Battista e San Gerolamo, negli scomparti contigui la Preghiera nell'Orto e il Portamento di Croce, e nei minori pannelli quadrati degli angoli, la Visitazione e l'Incontro di San Francesco con San Domenico.

Lo stile della grande tavola centrale richiama immediatamente, e con forza quasi eguale, la maniera di due maestri coi quali Tommaso ebbe rapporti d'arte per lui fondamentali, dico del suo maestro Lorenzo di Credi e del suo amico Sogliani. Ciò è palese nei tipi, dove in particolare gli angeli sono affatto simili a quelli del Credi più tardo, e dove soprattutto le teste dei pastori molto si appressano alla maniera del Sogliani; ma è palese anche nel modo dei colori: il modellato alquanto molliccio è ottenuto con un incarnato brunastro ad ombre grigio-olivastre, e con molteplici tonalità che nelle figure laterali svariano più e più in chiari e in cangianti (molto rosa-giallo; ma anche blu acciaio-rosa, lilla, verde-mare); proprio in quel modo che è affatto caratteristico della pittura fiorentina intorno al 1520 sia per la molteplicità dei toni, che per il loro scalarsi astratto. La composizione è, tipicamente, di piena rinascenza, quasi «accademica»; eppure non senza originalità nel tracciato iconografico: la Madonna così centrale, il Giuseppe e un pastore che le rispondono sui due lati a formare con essa il triangolo fondamentale; due altri pastori e due angeli, come quinte di chiusura; altri cinque angeli, come finale, dinnanzi all'arco centrale aperto sul paese lontano; infine, nella centina, la conclusione simmetrica dei tre angeli volanti. Nella predella poi, uno schiarirsi anche più deciso dei colori, un ordinamento più parsimonioso delle figure nella maggiore ampiezza del paese, una calcolata corrispondenza fra le scene dei pannelli laterali, sul fondamento iconografico e compositivo di analoghe figurazioni: la Visitazione a sinistra che si appoggia alla famosa figurazione dell'Albertinelli e, a destra, l'incontro dei due Santi frati.

Fig. 3. — Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.
TOMMASO DI STEFANO: Madonna c. B. e S. Giovannino.

Già dall'osservazione dei tratti di stile più generali, il dipinto ci par da collocare intorno al ventesimo anno del secolo; e, in ogni caso, che il pittore fosse, a quel tempo, già pervenuto a modi di pieno rinascimento, intinti per giunta (se anche leggermente) di primo manierismo fiorentino, si lascia chiarire dal confronto col ritratto virile (fig. 2) che, dal 1917, appartiene al Metropolitan Museum di New-York (1). Porta la firma «OPUS THOME FLORETINI» (2), e la data del maggio 1521; la quale sta a dimostrare che Tommaso non si può ascrivere alla

(1) Catalogo 1926, n. St. 32-1. - Misure: cm. 81×60. Devo la conoscenza fotografica del quadro (fot. del Museo n. 37795), come anche la possibilità di pubblicarne riproduzione alla cortesia dell'Istituto Tedesco di Storia dell'Arte in Firenze.

(2) Così crediamo di poter leggere la firma che, invece, il catalogo del Museo trascrive: «OPUS THOME FLORETINI».

Digitized by Google

schiera dei « ritardatari ». Anche dalla riproduzione è facile ravvisare la stessa mano che nel quadro d'altare: è la medesima modellazione cedevole e alquanto dilavata; sono le stesse dita senza struttura e quasi ornamentali, nelle mani che paion muoversi senza scopo prestabilito; infine, le stesse pieghe molli, eppure angolose. In tutta l'intavolazione il precedente di Andrea del Sarto è innegabile; ma, nella leggera tendenza a un portamento più nervoso forse già si tradisce un lieve influsso del Pontormo; dove tuttavia è, per lo spettatore, bene avvertibile come la tensione spirituale del grande si converta nella futilità dell'artista minore.

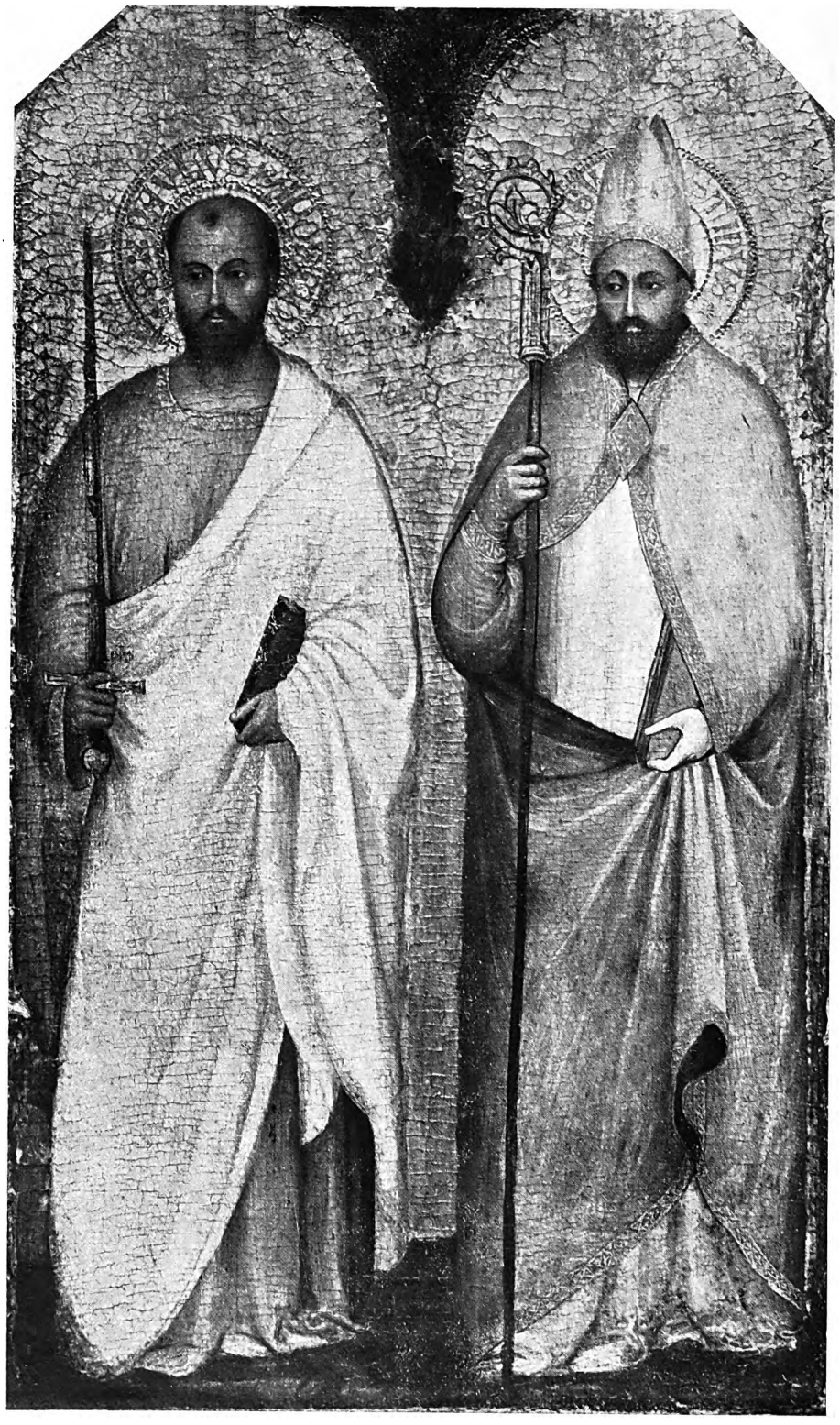
Per via stilistica noi possiamo poi attribuire, e sicuramente, a Tommaso ancora un altro dipinto: la Madonna col Bambino dormente e il San Giovannino della Galleria nazionale di Roma (n. 589, dalla Raccolta Torlonia); fotografata come « Bugiardini » e portata sul catalogo del 1924 come « Bagnacavallo » (fig. 3). Questa libera copia da Raffaello si palesa un prodotto del nostro Tommaso non soltanto nella maniera cromatica ma anche nelle forme, che ogni copista, involontariamente, trasforma in modo pur sempre personale. I toni di colore sono quegli stessi, chiari, della Natività di Firenze: rosso, verde-grigio e lilla nella Madonna; rosa-giallo ed oliva cangianti in chiaro nel panno e nel cuscino del Bambino Gesù, nel quale ritorna l'incarnato rosa sfumato ad ombre grigio-olivastre; quanto al fondo di paese, di chiara intonazione verde-bluastra, esso è trattato in modo alquanto più molle e sommario che nell'altare fiorentino. Strettamente affini tra le due opere sono, nella Madonna, le grosse palpebre, l'arco, così accentuato, che imposta le orbite sulla linea del naso, la bocca aggraziata; come anche la spezzatura nel disegno delle dita e, sul capo, l'andamento del manto. S'intende bene che dal confronto delle due composizioni risalti, in questo secondo caso, la prepotenza del modello raffaellesco. La composizione figurale rimonta infatti, insieme con molte altre copie, ad una « Madonna col Bambino dormente » del periodo fiorentino di Raffaello, il cui originale è smarrito (1). Ed i notevoli mutamenti che il copista ha qui portato al paesaggio, alterando di conseguenza, e singolarmente, il significato che la composizione delle figure aveva nell'originale raffaellesco; come anche la resa sempre più fiacca della forma, ci persuadono che il dipinto debba toccare agli anni tardi di Tommaso fiorentino.

WOLFGANG STECHOW

(1) Vedi: Crowe-Cavalcaselle, Raphael, Leipzig, 1883, I, p. 281, dov'è la referenza di una ricca serie di copie, tra cui, tuttavia, non ha luogo la presente; ed anche: Gronau, « Klassiker der Kunst, », I, 5 ediz. del 1923, p. 84 e 233. — Che quest'opera di Raffaello, nonostante le simiglianze esteriori con la « Madonna del Velo » del Louvre, sia da porre ancora nell'epoca fiorentina, mi par chiaro dallo stile dell'intero gruppo, e in particolare, poi, dal paesaggio dell'esemplare presso il Duca di Westminster. Col quadro di Tommaso, dipinto senza dubbio in Firenze, viene dunque ad accrescersi il numero già notevole di copie « fiorentine » dall'esemplare raffaellesco.

Digitized by Google

Digitized by Google



Milano, Raccolta privata. - GIUSTO DI PADOVA: «I Santi Paolo e Agostino».

Digitized by Google

FRAMMENTI DI GIUSTO DI PADOVA

Ritrovare un nuovo frammento della mano di Giusto de' Menabuoi — il pittore padovano per elezione, se pur toscano d'origine — è così buona sorte ch'io non voglio indugiare a spartirla con gli altri cercatori del nostro Trecento; anche se mi tocca rimettere ad un secondo tempo non solo l'illustrazione di un frammento compagno, per ora troppo sfigurato dai ridipinti, ma persino (se mi si è detto il vero) di una Madonna col Bambino, forse ancor oggi a Milano in mani private, che avrebbe segnato il centro dei due pannelli.

Il frammento qui riprodotto (*tavola*), da me subito ravvisato come fattura di Giusto (si attribuiva per l'addietro a Giovanni da Milano), ci presenta, affiancati sotto due archetti a trilobo, i Santi Paolo e Agostino; l'altro, qui non illustrato, San Tommaso d'Aquino e Sant'Antonio Abate.

Dalla riproduzione meccanica, lo spettatore, sappiamo, sarà indotto a considerare maggiormente il costrutto delle due figure, dove i panneggi di una tradizione visibilmente vetusta, fasciano, e, direi, coltivano in un modo affine al classico, il fusto larvato ed astratto della forma sottoposta, ancor più romanica che gotica. E questa è di certo una parte rilevante per intender meglio la pittura di Giusto; ma altrettanto indispensabile sarebbe veder nell'originale, come Giusto proceda a policromare questi suoi idoli, turriti, su quel lastricato di serpentino; vi proceda, direi, per fluorescenza, quasi con la eleganza di un colorista pompejano. Sulla tunica azzurrognola, il manto di giallo fievole che benda il corpo di San Paolo, trascolora in rosa. Il Sant'Agostino, questo fosco Numida cristianizzato, indossa sul camice bianco una cappa tra cinerea e piombina: dove le degradazioni dei chiari sono ricavate per via di un dipanare lungo lungo di tratteggi paralleli, da testimoniarci un'indubbia intenzione pittorica e, a suo modo, persino atmosferica. Nel complesso una gamma di mira ascendente, quasi a trasmutare la materia cromatica nell'immaterialità del lume: i bianchi, difatti, e le sbiancheggiature, sormontano come apici la rosa dei colori.

Sarebbe poi un far torto alla immediatezza prima dell'identificazione insistere a lungo, per questa tavoletta, sulla paternità di Giusto. Chi ha famigliari forma e gamma del trittico firmato da Giusto nel 1367, oggi a Londra, nella National Gallery, raggiungerà in breve, e per una strada pianissima, lo stesso punto dove noi possiamo sicuramente attenderlo. Il tipo faciale del San Paolo, si può, del resto, rivedere nell'altro San Paolo, di Giusto, chi riesca a snidarlo entro la infinità numerica del Paradiso del Battistero padovano; il modo del panneggio, di un romanico così grave, è da ritrovare nei più togati personaggi delle storie sacre di quello stesso ciclo pittorico; il medesimo, per i colori. Più difficile, invece, scoprire nella nostra tavoletta «i manti grossi come di cuoio» che il Venturi s'immaginò di vedere negli affreschi di Padova; ma almeno «le luci vive e larghe a mezzo della canna e alla punta del naso» mentovate dallo stesso come convenzione somatica propria al pittore, quando si attutisca il tuono sfavorevole di cui il famoso critico ha colorito l'indicazione, potranno tornare utili a rianimare persino gli sventurati superstiti della morelliana «Grande Armée».

Digitized by Google

* * *

Senonchè proprio il tono del nostro apprezzamento sul nuovo dipinto di Giusto viene a discordare parecchio dall'opinione più corrente sull'artista; e di ciò occorre in qualche modo rendere conto; col rivedere cioè quell'opinione, che resulterà spettare piuttosto ai moderni, che ai buoni antichi.

Ce ne appelliamo alle prime fonti, già accuratamente compulsate dallo Schlosser (1): al godimento di Michele Savonarola (c. 1440), entrando nel Battistero affrescato da Giusto « magno cum artificio compositarum figurarum »; al Michiel, dove il pittore è citato alla pari con i veneti dello stesso tempo; allo Scardeone, che colloca Giusto « inter primos pictores, ex quo deperdita jam diu pictura agnosci, ac, ut ita dicam, renasci coeperat ». Citazioni tutte da non considerarsi semplici dettati di boria municipale, se il Vasari stesso è poi costretto a tenerne conto nella sua seconda edizione del 1568; al punto anzi, da dimostrare, con l'introduzione di quel bellissimo giudizio di valore, di aver particolarmente osservati gli affreschi del Battistero. Vede il Vasari, in quella volta le « belle considerazioni » di Giusto; espressione felice per definire alla prima, l'arte estremamente riflessa e raziocinante di un pittore che i critici del Settecento avrebbero amato definire un « pittor filosofo ». Ma costoro (Brandolese, Moschini, Lanzi), pur tra i barlumi della critica storica donde proviene il rilievo dell'appartenenza di Giusto alla « scuola di Giotto », si riducono ad interpretarlo con i termini, nella fattispecie antistorici, di grazia, diligenza, varietà, piegature naturali, e simili; mentre solo quella « facilità » notatavi dal Lanzi può forse credersi ricavata dalla osservazione di certi tratti di concisione illusiva e quasi impressionistica, non infrequenti nel pittore.

Ai giorni del Burckhardt, la figura storica di Giusto è quasi in pericolo di morte, per cagione di quella scritta, gia prodotta dal Michiel, che pareva riferire i dipinti del Battistero agli altrimenti ignotissimi Giovanni e Antonio da Padova; ma, a parte la vicenda attribuzionistica, è pur notevole che il patriarca della critica tedesca richiami l'attenzione sul gran valore rappresentativo e iconografico di quel complesso ciclo d'affreschi.

Il merito di ricostruire stupendamente la figura di Giusto, spettò poco più tardi, com'era immancabile, al nostro grande Cavalcaselle. Le sue osservazioni sul carattere quasi bizantino del ciclo del Battistero padovano, e sulle affinità di Giusto con Giovanni da Milano possono costituire ancor oggi la miglior base per una seria valutazione dell'artista; e non si riesce ad intendere perchè gli studiosi ne abbiano pervicacemente rifiutata l'utilità fondamentale, se non si voglia pensarli tutti intimoriti dalle comunicazioni, in vero troppo allarmate, del Cavalcaselle sulla parte ridipinta degli affreschi padovani. Ma si pensi che allo stesso modo, chi avesse dato ascolto al Rumohr, dovrebbe ancora astenersi dal giudicare Giotto sugli affreschi dell'Arena, e sarebbe ancora a giudicarlo di sugli enormemente guasti affreschi di Firenze! Sta il fatto che prima il Woltmann, e poi persino l'inarrivabile Schlosser (al quale di fatto si debbono le più « illuministiche » indicazioni sulla cultura artistica tardo-medievale) (2) intesero di smorzare parecchio l'estimazione fatta di Giusto nel Cavalcaselle. Della interpretazione quasi beffarda, irragionevolissima, del Venturi s'è già fatto cenno. Tra gli autori più recenti, ormai quasi affatto sviati, non occor-

(1) Si veda, appunto, per l'antica bibliografia su Giusto, l'appendice all'eruditissimo articolo dello Schlosser: « Giusto's Fresken in Padua u. die Vorläufer der Stanza della Segnatura », nel « Jahrbuch » austriaco, 1896.

(2) Vedi, oltre l'articolo già citato, anche: « Zur Kenntnis der künstler. Ueberlieferung in späten Mittelalter », nel « Jahrbuch » austriaco, 1902; e dello stesso autore: « Die Kunst des Mittelalters », Berlin, s. d., nella serie: « Die sechs Bücher der Kunst »; e i capitoli I-II del I libro della sua ormai classica « Kunstliteratur », Vienna, 1924.

Digitized by Google

re che citare il Moschetti (1), dove, se è lodevole un talquale desiderio di riapprezzare le doti del pittore, non s'intende però donde quella spiegazione piova di un Giusto che tempera la severità Giottesca «colla soavità e colla dolcezza della scuola senese dei Lorenzetti, da questi togliendo etc.». Manco a dirlo la spiegazione «Lorenzettiana» di Giusto viene attribuita all'incolpevole Cavalcaselle dal van Marle nel quarto dei suoi tomi, orribili e indispensabili, sullo svolgimento delle scuole di pittura italiana (2); e, se non confutata, respinta (3), ma per sostituirla con altra dove Giusto è infine decaduto al rango di un satellite provinciale di Altichiero.

Eppure, anche a voler chiuder gli occhi al genio di Giusto, così disforme da quello del fin troppo vantato pittore veronese, il van Marle non si sarebbe certamente indotto a quell'ultima opinione, palesemente assurda, solo che avesse badato a tracciare fra i due pittori il più elementare parallelo cronologico. Giova immaginare che sia stata la mediocre stima ormai corrente su Giusto, a distoglierlo anche da quel computo schematico.

Fig. 1 — Padova, Battistero. GIUSTO DI PADOVA: L'Adamo e l'Eva del «Peccato originale».

Altichiero, le cui prime notizie rimontano al 1369, non fiorisce in Padova che tra il '75 e l''85. Ma Giusto, conosciuto nell'Italia del nord almeno dal '63, ha già compiuto a quell'ora nella metropoli veneta di terraferma due solenni cicli di affreschi. Per esser precisi, ecco tutto il suo curricolo:

1363 - Tavola firmata e datata, vista dal Cavalcaselle, a Milano. Non tanto il luogo dove l'opera si trovava nell'Ottocento, quanto il nome della committente, Isotta de Terciago (Terzaghi), schiettamente lombardo-veneto, fa credere che già a questa data Giusto fosse attivo nell'Alta Italia. Si aggiunga che in quel dipinto il Cavalcaselle notava lo stile di Giusto già completamente formato.

1367 - Trittico firmato nella National Gallery. Datato, sembra, «in Arca» (Arquà). Il Van Marle tien fede alla scritta, per concluderne... che si tratti di cosa degli anni fiorentini. Eppure anche l'imitazione fattane da un pittore tirolese verso il 1440 (4) conferma che l'opera sia stata dipinta nel Veneto.

1370 - Data degli affreschi agli Eremitani, già prodotta dal Michiel. Non se ne conservano che frammenti. I due pubblicati dallo Schlosser si dimostrano di eguale maturità che gli affreschi del Battistero.

1376 - Secondo una data prodotta dal Litta, e sicuramente desunta da una fonte padovana che non ci è riuscito di identificare, (5) è già ultimata la grande decorazione pittorica del Battistero. Ciò d'altronde, conviene con l'anno di morte della committente Fina Buzzacarina, nel 1378, ed anche con l'età di circa 40-45 anni ch'essa dimostra nell'affresco votivo dello stesso ciclo.

---

(1) «Padova», Bergamo, 1912, p. 75.

(2) R. van Marle, «The development of the Ital. Schools of Painting», The Hague, IV, 1924, p. 162-175.

(3) Nel van Marle la formula più corrente della confutazione è infatti questa: «Signor (oppure: Mister, o: Herr; secondo la nazione dei critici) believes etc...; but with this opinion I do not agree». Poco meno frequente è nello stesso autore, la singolarità di attribuire ad altri critici opinioni affatto opposte a quelle che in realtà abbiano inteso di esprimere.

(4) Vedi la nota in fine dell'articolo, sul seguito d Giusto.

(5) Famiglie celebri italiane, tomo III, tav. IV: «I Carraresi». L'esattezza delle altre date relative alla committente degli affreschi del Battistero, tutte in perfetta concordia con quelle della cronaca dei Gotari («Rer. Ital. Scr.», XVI), lascia credere che anche questa sia desunta da una buona fonte antica.

Digitized by Google

Sposa nel 1345 a Francesco da Carrara, poteva esser nata alquanto prima del '30; ed anche per questa via ci riconduciamo al quinquennio 1370-75, per i termini dell'esecuzione di quegli affreschi, che, data la mole ingente, dovettero certo protrarsi per parecchi anni.

Del 1380 circa, e prima del 1382 - data della dedicazione (Michiel) - sono gli affreschi

Fig. 2. — Padova, Battistero. - GIUSTO DI PADOVA: « La Vocazione di Pietro e Andrea ».

guastissimi, ma che ancor oggi s'intravedono stupendi, nella cappella del Beato Luca Belludi, al Santo, con fatti degli Apostoli Filippo e Giacomo.

È questo l'ultimo ciclo compiuto in Padova da Giusto, il pittore privilegiato dei Carraresi; morto non già dopo il 1400, come parrebbe risultare da un passo alquanto ellittico del van Marle, ma, giusta il documento prodotto dal Moschini e riportato dallo Schlosser, prima del 3 febbraio 1397; non sappiamo quanto prima.

E neppure ci è noto da quant'anni innanzi il 1363 egli operasse nel settentrione d'Italia; senonchè, riconosciuta la sua situazione dominante nella pittura del retroterra veneziano durante il penultimo ventennio del Trecento, è agevole supporre che la sua azione nel Veneto abbia a rimontare anche più addietro, forse fino al decennio tra il '50 e il '60. Ne vedremmo traccia,

Digitized by Google

già verso il '60, in certe affinità con le forme di Giusto nella pittura del veronese Turone; per esempio nel polittico del Museo locale, o nella lunetta interna della porta di San Fermo (1).

La formazione di Giusto potrebbe dunque, dal séguito delle ricerche, resultare quasi contemporanea a quella di Giovanni da Milano, la cui affinità col pittore padovano fu già intravista

Fig. 3. — Padova, Battistero.
GIUSTO DI PADOVA: Particolare del « Sinite Parvulos ».

Fig. 4. — Padova, Battistero. - GIUSTO DI PADOVA: I " dottori " della « Disputa con Cristo ».

dal Cavalcaselle. E il quesito dei principî di Giusto non può che profittare dal circuirsi delle stesse cautele di cui si suole involgere quello di Giovanni da Milano; soprattutto quando sia riconosciuto che il preteso giottismo di entrambi è soltanto una delle consuete etichette im-

(1) Il Coletti, nel suo bell'articolo su Tommaso da Modena, (Boll. d'arte N. S. IV, 1924-25, p. 291-318), vede in quest'affresco (per cui rigetta l'attribuzione a Turone) un punto di stile intermedio tra Tommaso da Modena e Altichiero. Ma questo intermezzo è appunto quello contrassegnato dalla operosità e dall'azione di Giusto nel Veneto. Anche le affinità con Giottino che il critico rileva nell'affresco (crediamo egli intenda richiamarsi alle opere che si debbono con maggiore probabilità attribuire a Maso) possono meglio spiegarsi ponendo quel dipinto nel gruppo dell'influsso giustiano.

Digitized by Google

poste ad un secolo; una delle solite indicazioni accolte più per amor di generalità che di sintesi; e tali che, spietatamente saggiate, confesserebbero di provenir tutte dai gravi mancamenti nella conoscenza di ciò che sia stata non già l'arte lombarda, ma proprio l'arte fiorentina immediatamente posteriore a Giotto.

È possibile il futuro delle ricerche ci riserbi la conclusione, oggi paradossale, che di giotteschi nel Trecento non vi fu che Giotto stesso. Saviamente corretta da una miglior comprensione degli inizi di Giotto e della malposta «questione romana», la conclusione potrebbe fin d'ora suonare che, a parte i meri ripetitori dei formulari del Giotto maturo (dai quali la storia reale può bene astrarre) non fu scarsa la schiera dei pittori che restarono fedeli ai modi di Giotto giovine. Così fu dei romani, comandati dal Cavallini, con quei loro modi di giottismo arcaico che per l'Umbria e la Marca giungono a stabilirsi nella così detta scuola riminese, facile a propagginare nella valle del Po e non incomoda confinante delle correnti auliche dei veneto-bizantini. Giotteschi arcaici pajono anche attivi in Verona, nella prima metà del Trecento. Nella stessa Firenze sono esempi tipici di arcaismo nel Maestro della Santa Cecilia, in Pacino di Bonaguida, e persino in Jacopo del Casentino; per non citare che i più prominenti, e, in questi loro caratteri, messi bene in luce dall' Offner (1). Si riescirebbe a trovare traccia di un movimento parallelo financo a Siena, sui primissimi del secolo, se si vuol spiegare in che modo il Barna, circa cinquant'anni più tardi, possa apparir più arcaico di Simone, e, nei suoi arcaismi, d'altra tempra da quella duccesca.

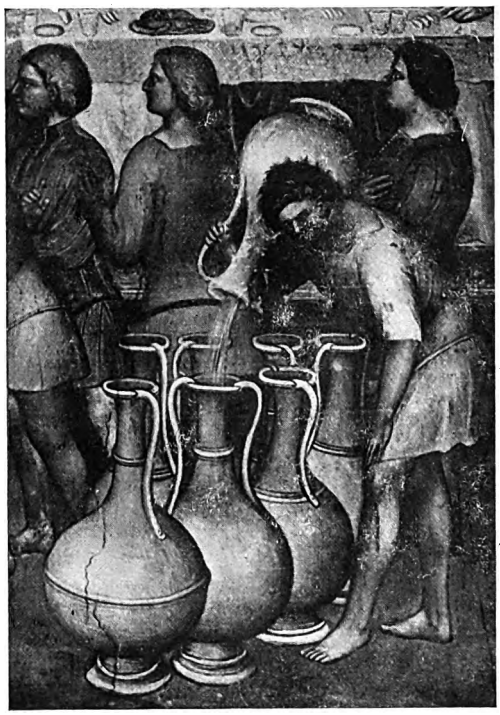


Fig. 5. — Padova, Battistero.
GIUSTO DI PADOVA: I coppieri delle «Nozze di Cana».

Ma, nella mancanza dei monumenti, durano le testimonianze di scrittori che gli ebbero ancora sott'occhio, ad isvelare nell'arte fiorentina l'esistenza d'altre forme addirittura extra-giottesche; di pittori, insomma, per cui Giotto fu un precedente quasi più di natura che d'arte. Nè ci pare che di fronte a tali testimonianze occorra darsi per vinti come se si trattasse di cavare un senso di quel che sian stati i pittori greci dai referti di Plinio. Si vagli pur le mille volte il relativismo del linguaggio del Vasari, la sua mancanza di critica storica, la sua disinvoltura attribuzionistica, etc.; rimarrà che, ad onta di tutto, dalle sue pagine per la prima volta, e non già da quelle del Ghiberti o degli altri suoi precursori anonimi, riesca a cavarsi una fisonomia diversa dei vari giotteschi. Perchè negare insomma ogni valore alle caratterizzazioni vasariane, giusta le quali Puccio Capanna è, più che altro, un esecutore e un ripetitore di formulari giotteschi, Buffalmacco un abile «pratico» e un narrativo, quando la vivezza e grazia e il maggior colorismo che il critico attribuisce a Taddeo Gaddi in confronto a Giotto, quadrano così bene alla figura di codesto pittore, ancora superstite?

(1) «Studies in Florentine Painting», New-York, 1927.

Digitized by Google

E se mai v'è un punto dove il Vasari accentui ancora il giudizio di valore e l'interpretazione stilistica da parer quasi un precursore della critica formale, quello è il punto di Stefano e di Giottino, i pittori più danneggiati dal tempo. Perchè non farne conto? Si rilegga la vita di Stefano per intendere che cosa significhino nel Vasari i termini - solo in piccola parte cavati da' suoi precursori - di «diligenza», «vivacità», «scorci», «maniera dolcissima e tanto unita», «unione e sfumatura dei colori»; o il chiarimento che Stefano «nella invenzione fu molto vario dallo stile e dalla maniera di Giotto». Si rilegga l'introduzione alla «Vita» di Giottino, dove i tre modi dei pittori, giotteschi, senesi, ed extra-giotteschi fiorentini sono stupendamente distinti; o, quando, poco più avanti, rinnovate le attestazioni sulla «sfumata unione» di Giottino, si aggiun-

Fig. 6. — Padova, Battistero.
GIUSTO DI PADOVA: Gli spettatori della «Resurrezione di Lazzaro».

ge esplicitamente: «il che era proprio di questo pittore». Per questa via le stesse oscillazioni attribuzionistiche del Vasari possono, talvolta, resultare, illuminanti. La oscillazione tra Stefano e Simone (per l'Assunta di Pisa) già presente la moderna ma troppo facile spiegazione «senese» dei mutamenti nella pittura fiorentina dopo-giottesca; e la si può, in certo modo, controbilanciare con l'altra, già rilevata dal Cavalcaselle, tra Stefano e Giovanni da Milano ad Assisi. Ci si consenta infatti di collimare quest'ultima con altre affermazioni, implicite od esplicite, nel testo vasariano, quali sono: il palese insistere sur una linea di svolgimento tra l'attività di Stefano e quella di Giottino; la dichiarata operosità di Stefano a Milano, etc.; si proceda in pari tempo a rilievi paralleli su opere superstiti: a notar, per esempio, l'affinità estetica che lega le opere di Giovanni da Milano con quelle che più ragionevolmente posson supporsi di Giottino, diciamo la Pietà di San Remigio agli Uffizî, o il tabernacolo di Madonna con Santi, in Via del

Digitized by Google

Leone (1); si scorra poi tutta la serie affine di affreschi lombardi verso la metà del secolo, esumati o illustrati dal Toesca nell'Arcivescovado di Milano, nel tiburio di Viboldone, etc.; — se ne potrà inferire, con parecchia approssimazione, che proprio le particolarità che in Giovanni da Milano si amavano supporre ora lombarde, ora senesi, siano state piuttosto scoperte e propalate dall'arte fiorentina extra-giottesca, per merito di alcuni pittori che la sorte ha quasi cancellato.

La stessa conclusione potrà forse esser valida anche per gl'inizî di Giusto. Questi, non comparendo in alcuna lista di pittori toscani, si sarebbe formato in Lombardia, sulla stessa guida toscana che aveva da poco servito a Giovanni da Milano; cui, di fatto, si dimostra affine, ma non in senso di dipendenza diretta; soltanto come può esserlo un conterraneo e un compagno di scuola. Si soggiunga che Giovanni, stabilito presto in Toscana, viene a differenziarsi meglio per quel suo grandioso senso ritmico che lo imparenta, fino a un dato segno, tanto ai senesi, che ad un Taddeo Gaddi, col quale, in effetto, ebbe più volte a confonderlo il Vasari; mentre che Giusto, sempre rimasto lassù, in « Lombardia », dalla collimazione dei dati extra-giotteschi con le vicine sorgenti del bizantinismo veneziano aulico ed astratto, è in grado di ridoventare, può ben dirsi, un puro romanico.

* * *

Per tracciare appena qualche principale lineamento di Giusto, a cominciar dalla sua prima opera superstite, diremo che correr subito, come s'è fatto fin qui, all'affinità apparente fra il trittico del 1367 alla National Gallery e gli altaroli fiorentini quasi contemporanei o alquanto più antichi, è un restringersi a quella storia astratta degli schemi di composizione che ha tanto danneggiato la nostra disciplina nell'ultimo cinquantennio; per un esempio, fino a condurre all'esclusione della persona di Giotto dagli affreschi della Vita di San Francesco, ad Assisi.

Anche in questo caso, basta rivolgersi ai modi più individuanti della espressione: alla sintassi delle linee, alle qualità di materia, alla scala cromatica e simili, per vedere annullati quegli schemi, e farsi strada una diversa persona. Non vi ritroveremmo nè il ritmo facile e schematico di Taddeo, nè quella instabilità di rapporto tra linea, decorazione, e plastica, tanto pungente nel Daddi. Lo spazio, intanto, è più bene inteso che in costoro: una sezione più profonda, una migliore distanza in quel pavimento a formelle diminuenti, bene additata anche dal convergere dei santi verso il centro scenico. Il resultato è di un'ornata lucidezza architettonica a sussidio di una gravità sacramentale maggiore che in quei fiorentini. Nessuno scatto drammatico dunque, ma neanche insistenza sul diletto lineare. Esempligrazia, le curve esterne dei manti di Cristo e della Vergine non si rispondono, si uniscono addirittura in un garbo solo, come il timpano di un tiburio. Il gesto dolente di San Giovanni nella Crocefissione, viene ad esser compreso, intero, fra due calme parallele. Il San Giuseppe che dorme, nella Natività, è chiuso nel suo mantello come in un minuscolo arcosolio. Una sintassi formale per nulla semplice, ma sempre lucida, obiettiva, a delimitare ed avvolgere una materia straordinariamente unita e sfumata in una scala cromatica ascendente verso un luminoso pallore. Meglio che con i pittori toscani già noti, il paragone tornerebbe con la scultura, se si pensi al mutamento intervenuto dopo Giovanni Pisano, passando al Maitani, ad Andrea, e a Nino Pisani; o, a restar per forza tra le pitture, bisognerebbe cercare fra quelle

(1) Ben differenti dallo stile delle storie di San Silvestro in Santa Croce, che anche per la loro generazione artistica, evidentemente più antica, paiono meglio rispondere al « Maso » cui le riferisce il Ghiberti; artista che si lega al classicismo di Giotto vecchio, ma procede a sviluppare personalmente i dati spaziali in modo da preludere i « prospettici » del Quattrocento. Vedi il passo relativo nel mio libro su Piero d. Fr., Roma, 1927, p. 13-15. — E circa lo scarso metodo tenuto dagli storici moderni nell'interpretare le fonti su queste oscure personalità fiorentine, vedi soprattutto le note acutissime dello Schlosser nella sua edizione dei « Commentarii » del Ghiberti, Berlin, 1912, p. 123-134.

Digitized by Google

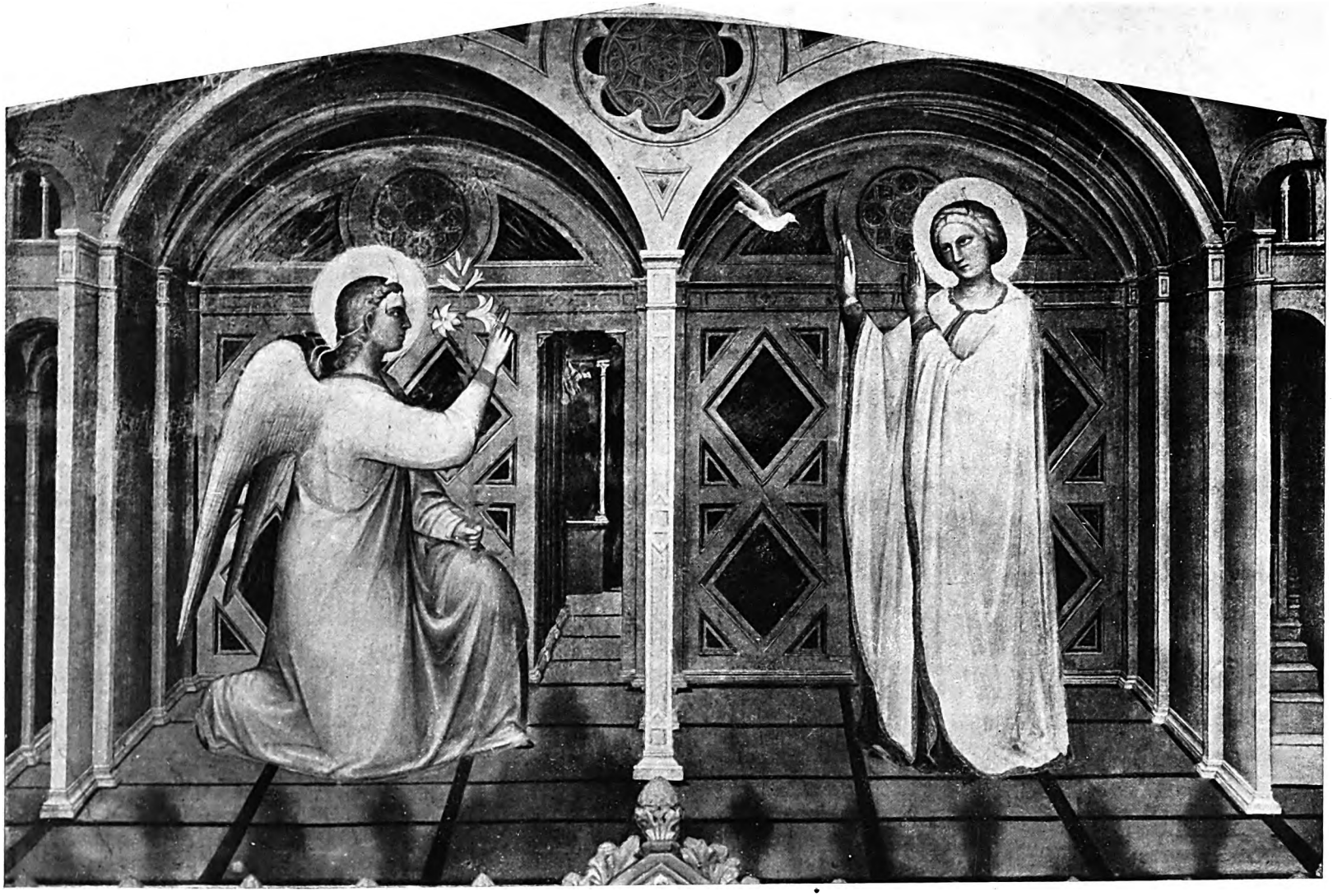


Fig. 7. — Padova, Battistero. - GIUSTO DI PADOVA: « L'Annunciazione ».

Digitized by Google

ancora nel limbo degli indecifrati: la Madonna con otto Santi e la Madonna della Cintola, a Berlino (n. 1141 a, 1141 b), il trittichetto della Raccolta Babbott in America; e poche altre cose affini.

Ma se le qualità così abbozzate son già sufficienti per farci intendere, anche da questa operina, la singolarità di Giusto, occorre venire subito dalla limitatezza di questa impresa al grande ciclo del Battistero padovano, dove l'arte ha modo di spaziare entro la complessità di un racconto che ci pare unico in tutto il secolo (1).

E, per cominciare, si noti la posizione eccezionale d'un pittore italiano che verso il 1370 accettava o si proponeva di decorare da capo a fondo un battistero romanico. Egli riassumeva di fatto, semplicemente, un còmpito rappresentativo simile a quello svolto, uno e due secoli prima, dai musaicisti bizantini e veneti in San Marco; o, meglio, se si colleghi questo ciclo con l'altro delle Virtù e delle Scienze svolto da Giusto negli Eremitani, lo stesso còmpito tipico agli scultori delle cattedrali romaniche e gotiche di Francia. Questo ritorno a un intero ciclo cosmogonico, allegorico ed apocalittico, ad una intera storia del mondo come storia della chiesa, non sarebbe ancora tanto importante per il riguardo tematico, se Giusto non dimostrasse poi di avere obbedito alle esigenze rappresentative che ne decorrevano, con una lucidezza euristica da trovar paragone soltanto nei più grandi scrittori di specula e di tesori e di composizioni del mondo; e con un rigore di carpenteria quasi dantesco. Queste erano le « belle considerazioni » che il Vasari ammirava nel ciclo del Battistero padovano.

Sotto la logica fulgidezza di quel paradiso, spiegato nella volta a miriadi concentriche di angeli, di profeti e di beati, il cui numero « più che il doppiar degli scacchi s'immilla », la storia del mondo, dall'antico Testamento al nuovo, e fino alle figurate profezie dell'Apocalissi, si svolge per le pareti come un rotulo lucidissimo; con una tale evidenza etimologica da non scadere neanche quando il pittore nel progredire del racconto, si conceda al costume contemporaneo.

In confronto alla subordinazione e convergenza drammatica di Giotto, piuttosto una coordinazione provvidenziale delle gesta e dei gesti sui fili della simbolica geometria medievale, le cui leggi, di carattere quasi astrale e d'influsso celeste, il cui senso animistico non ci sono ancor noti abbastanza. Vien fatto di pensare a quell'azione diagrafica dell'anima sul corpo com'è espressa nel verso dugentesco: « Reggelo, trallo, come il pesce, lenza ». Di tale geometria s'era valso anche Giotto, senonchè fattala schiava di una evidenza immancabile, aveva dovuto serbarla quasi ad un'intensità di cieco destino, ad un senso di estremità e di scioglimento sciagurati. Giusto, invece, più ottimista, se ne vale per dipanare i molti fili del racconto piano, ma incredibilmente vario. Giotto è costretto a procedere per fratture di massa estreme, repentine, Giusto le rettifica ed alterna con la gravità delle parallele e degli appiombi. Giotto sfronda ed impietra, Giusto modula sfuma e arricchisce; e può dunque trarre profitto da una più vetusta tradizione di procedimenti che gli stanno dinnanzi come uno scenario obiettivo, storico ed etimologico.

---

(1) Non occorre replicare che i lamenti del Cavalcaselle sulla condizione disperata di quegli affreschi dopo il restauro del primo Ottocento, vanno in gran parte oltre il vero. La distinzione fra le parti rifatte e conservate è quasi sempre nettissima, come, per citare un caso tipico, nella Resurrezione di Lazzaro. Il Cavalcaselle diede per interamente rifatto il San Giovanni Battista sulla porta: eppure attraverso i restauri, è ancora evidente che quell'unica parte in tutta la decorazione non appartiene a Giusto, ma è stata aggiunta un poco più tardi. Il Van Marle nega la differenza, pure visibilissima. La rilevò il Moschetti per supporre che il riquadro potesse toccare a quei Giovanni ed Antonio da Padova attivi nel Battistero secondo una vecchia iscrizione perduta. Ad ogni modo vi si può notare uno stile piuttosto veronese che padovano, e tale da ricordare, nei peggiori manierismi, gli affreschi di Jacopo da Verona in San Michele di Padova (1397).

Digitized by Google

Fig. 8. — Padova, Battistero.
GIUSTO DI PADOVA: La Vergine « orante » del « Paradiso ».

Digitized by Google

Quella euristica lucidezza cui s'è già additato, porta infatti che in Giusto i primi elementi di natura siano, con una forma di squisita umiliazione dommatica, tenuti quasi contigui; coordinati, ma separati, quasi a recar la traccia d'una creazione indipendente e successiva. È ben questo che imprime alle sue scene della Genesi una rotazione letteralmente biblica e scritturale: « il terzo giorno, pare - specificò lo mare - e la terra divise - e 'n' ella fece e mise - ogni cosa barbata - che 'n' terra è radicata ». Una elementarità patente aderisce alle prime operazioni servili degli uomini, ai primi eventi delle tribù: la divisione delle gregge allineate di Giacobbe e

Fig. 9. — Padova, Battistero. - GIUSTO DI PADOVA: « Le Marie al Sepolcro ».

di Labano, le avventure di Giuseppe, si dichiarano con la potente secchezza ideografica dei rilievi arcaici assiri. E quella costruzione della torre di Babele donde i glottologi confusi precipitano, distolti dall'ordine, come fantocci fulminati!

A questo concepimento elementare e pianamente genealogico del mondo, Giusto tien fede anche quando pervenga ad epoche più storiche, ad argomenti evangelici. La perfettibilità dell'uomo nel quadro impassibile delle cose « pesate, numerate, ed in misura », è, certo, bene intesa dal pittore. Dallo scadimento della forma umana che « sommettendo a voglia operazione — torna di sotto là dove sopr'era », così chiaro ed intenzionale nei due scimmioni rosei e terrificanti, nei due terrei manichini che sono l'Adamo e l'Eva del Peccato originale (fig. 1), Giusto, per via di dosi successive di ethos, procede, è vero fino alla gravità ammantata e filosofale dei santi e degli apostoli; eppure ancora in questa « Chiamata di Pietro e di Andrea » (fig. 2), dove il gruppo del Cristo e dei due discepoli è di una classicità quasi moralizzata dal costume cristiano, il mare, in quella sua forma che pare scritta sul fondo di verdaccio con una sola sillaba continuamente allitterata, è tuttavia quello dei giorni cosmogonici, i pesci nient'altro che « ciascuna creatura — che nuota in acqua pura » e i monti sono torbi, incavernati, desertici ed ancora echeggiati di schianti cristallini com'erano in principio. Nella figurazione del pittore Sodoma e Gomorra sono bene città moderne: pure una cotale freschezza di conio convince ch'esse sieno le prime costruite dagli uomini; e le fiammelle dell'incendio che « lenguizan fisse » da ogni finestra e da ogni porta, ognuna nuova di trinca, dànno al racconto lo splendore astratto di un primo fato immemorabile.

Digitized by Google

Questa eleganza etimologica di linguaggio figurativo, dove convengono gli stessi elementi che, proprio negli altissimi esordî del gotico, avevan dato l'apice del moto romanico, è quella che pone Giusto in grado di diversificare e specificare fino al punto che occorra le sue rappresentazioni, e di alternare ai protagonisti gli episodî, al racconto dell'azione il racconto dell'ambiente. A questo fine la scelta stessa degli argomenti, diviene significante: accanto alle figurazioni supre-

Fig. 10. — Firenze, S. Marco. - FRATE ANGELICO: « Le Marie al Sepolcro ».

mamente simboliche come quella della Trasfigurazione e le molte dell'Apocalissi, ecco la scena del « Sinite parvulos », così rara nell'arte bizantina e nel nostro Trecento. Ma di fronte alla dolce muratura della massa degli apostoli intorno al Cristo, con che metrica indecifrabile vanno ruzzando codesti fanciulli (fig. 3). O, in una disposizione così tettonica e calcolata come quella del Cristo fra i Dottori, che coltivata squisitezza d'innesto in queste grinte camuse di « averroisti », di nominalisti, che alzan la barba, interdetti (fig. 4). Che grazia velata, quasi alessandrina nei coppieri delle Nozze di Cana (fig. 5).

Per questa via è pur logico che Giusto, senza alterare l'ordine della figurazione, possa giungere fino a immettervi dei ritratti; vivi e che pure sfumano insensibilmente nei tipi contigui, immaginati secondo un concetto più vago di classe e di ethos. Altichiero, che s'è voluto financo ispiratore di Giusto, è, ormai, tutto ritratto, tutto presenza petulante e contemporanea; Giusto solo quando sia decente di esserlo. Ma allora, con un'eccellenza che non ha pari in tutto il Trecento. Questo astante sanguigno, questo collerico, e questo linfatico nella Resurrezione di Lazzaro (fig. 6), saranno tipi di esuli politici, di dottori, di notari, e di fondachieri, ma tutti come velati di astrazione, quasi la classe del loro temperamento o gli influssi cui certo vanno soggetti venissero a sfumarli nelle categorie anacronistiche dei santi, dei profeti, degli angeli e degli dei. Di essi non ci attrae, insomma, che la specie spirituale, mentre per quelli di Altichiero, un desiderio ci punge di documentare uno stato civile; costringerli a sputare « nome, cognome, e patria; e a che negozio vengono; e quanto tempo han da fermarsi in questa città... ».

Digitized by Google

Basti poi accennare per via di quali forme il divario tra Altichiero e Giusto si determini: in breve, mentre Altichiero nasconde il fare di queste sue forme sotto una finitura imbarazzante e soverchia, al punto che i suoi ritratti, pur così vivaci, rimangono talora senz'aria e come imbalsamati, Giusto non cela il suo procedimento che anzi, visibilmente, si giova di più d'un tratto di quel nostalgico illusionismo dalla tarda antichità trasmesso al medioevo; nè si dimentichi che una certa evidenza o appariscenza grafica va di pari passo con un intento idealistico, fino a che, troppo abile o troppo gravata, non si tramuti in maniera o non ricaschi nella mera pratica.

Da questo massimo apparente di naturalismo, pur venato di astrazione, sarà più facile, su per i gradi della scala quasi gerarchica del costume di Giusto, risalire ai cieli dov'egli tocca quasi il sommo della trascendenza; ma questa per converso striata di osservazioni sottili e di dolcezze di materia.

Dal candore rituale della sua Adorazione dei Magi, che a paragone di quella dell'Arena, ci par così adatta a definire il concetto teurgico di Giusto, di fronte a quello demiurgico di Giotto, ascendere a quei suoi profeti allogati nei pennacchi, entro le cellette così civilmente profumate di devozione e di erudizione; più in alto a' suoi angeli candidati, e barbuti che seggono alla mensa di Abramo; fino a sboccare in quel suo paradiso dagli « scanni sì ripieni », arnia innumerabile che ha la logica fulgidezza della « celeste rosa »; dove le luci dantesche si accendono ad infinitum nelle bianche sclerotiche dei beati, entro quei visi « di carità suadi » che son proprio « d'altrui lume fregiati e del suo riso », e perciò così simili, così rimati come ad una sola rima: quella del Cristo, motore immobile, nel grande clipeo centrale. Una sublime monotonia.

O, per restare ad un soggetto meno introvabile, si domanda quale altra Annunciazione, in tutto il Trecento italiano, possa reggere al confronto di questa (fig. 7). Giusto vi ha immaginato i gesti eletti delle due figure, idoli chiari, avvolti nella ornatezza di un ambulacro di certosa, solitario e segregato, più ancora che non saranno, alquanto dopo, gl'indimenticabili interni-esterni delle Annunciazioni dell'Angelico. Notabile, di certo, un tale spazio in un trecentista, ma da non procedere oltre un simbolico preludio della prospettiva; e mai Giusto sognerebbe di varcare quella invincibile limitazione di vano che, quanto è più nitida, tanto più si denuncia sezione chiaramente provvisoria, mondana e finita di un al di là di cui solo, come in Dante, si possa dire: « presso o lontano, lì, nè pon nè leva ». La cesura verticale di quel pilastrino smilzo, nel centro, donde si dipartono le arcate « parallele e concolori » delle imbotti di romanico italiano, non mira che a svolgere attorno alle due figure una rispondenza delicata, metrica, consumatissima; fino al punto di segnare, nel vano degli archi, in quei due oculi ornati, i castoni originali dove i nimbi eran forse rilegati prima di muoversi per quell'azione, tanto lieve. Chè nell'angelo, dove nessuno vorrebbe negare il precedente di Giotto, la prepotenza d'individuazione giottesca si placa in altra potenza, come incenerita e purificata, poi risorta nella sostanza arcana tra bianca e cinerea. L'accento del gesto si trasferisce dalla gravezza drammatica di Giotto ad una sublimità rituale e quasi esoterica simile a quella dei bizantini; al punto che se non si vogliano rammentare i gesti delle « oranti » o i modi della « deesis » o qualche vecchio modello ottoniano, l'atto della Vergine può toccar le soglie dell'incomprensibile. Senonchè dal segreto di quel gesto si dilata fluendo un portento di panneggio, tanto bianco « che nulla neve a quel termine arriva », e così formato che se ne potrà rivedere il simile, non il pari, in qualche statua dugentesca di Reims o di Amiens. E, per un raffronto con l'angelo, è sempre invano che ci volgeremmo a tutta la pittura fiorentina del Trecento giunta fino a noi. Soltanto una scultura: l'angelo ascritto a Nino Pisano nel Museo di Cluny potrebbe offrirci qualche termine di paragone per una simile svasata interezza di modulo; ma sempre alla lontana, che di quella sua condiscendenza alla grazia senese,

Digitized by Google

così visibile nella voluta del panneggio, non è ombra in Giusto, qui come sempre, miracolosamente immune da ogni traccia di gotico.

La figura dell'Annunciata ci sembra anche la migliore introduzione possibile alla più trascendente delle visioni del pittore: a quella Vergine (fig. 8) eretta entro la « pacifica oriafiamma », nell'attitudine dell'orante bizantina, ad attraversare come enorme janua coeli tutti i gradi paradisiaci. In essa il romanico italiano celebra forse il suo più gran trionfo, in piena consapevolezza d'arte matura, e perfetta. Le trasmissioni culturali del medioevo, da quella classica a quella orientale, dalla convinzione formale di Giotto alla lirica trascendenza dei senesi pajono tutte accogliersi in questa figura. Estatica e fulgida come un Amida; « diritta sovra sè com'una grua » al pari della bella donna di Dante giovane; intransigente come un'orante di Venezia o di Salonicco; sapiente come una profetessa dell'Ile de France; e, se si vuole, pesante come una creatura di Giotto.

* * *

Oggi è vano, e forse lo sarà stato anche in antico, tentar dichiaratamente una raccolta di tutte le fonti di Giusto. Ch'egli abbia studiato su quell'Assunta del Camposanto di Pisa che il Vasari attribuisce a Stefano e che oggi, forse per le nostre scarse conoscenze, non ha più che uno strano sapore di settentrione d'Italia; o che abbia ammirato in Padova, prima che Giotto, lo stupendo portale tra romanico e gotico di Santa Giustina, o in Venezia i musaici e gli avorî del « rinascimento bizantino »; oppure abbia viaggiato per Francia e Germania; son tutte ipotesi eleganti, ma in certo modo postume; è difatti Giusto medesimo a suggerircele, dopo aver respinto le ridicole accuse che gli odierni maestri d'abbiccì camuffati in critici, facevano alla sua pittura, di cattivo disegno, di provincialismi, e simili; soltanto perchè non pareva rispondere a ciò che dalle altrui cose note, si riteneva probabile in quel dato momento, in quel dato luogo.

Ad un miglior lume, l'arte di Giusto, in cui nulla è di arretrato, di ritardato, di ridetto, perchè la giustificazione di stile ne è tutta chiara, consapevole, quasi intenzionale, viene piuttosto a figurare come apice classico del romanico nostrano; e la sua indipendenza perfetta dalla dilettosità del gotico che « lavorando le cose dolci e delicate tira agevolissimamente a sè gli animi della maggior parte degli uomini » è un'altra eccellente riprova di talune qualità più connaturate all'antica pittura italiana.

Il punto di partenza di Giusto sarà forse — come abbiamo cercato sul principio di immaginarlo per allusioni — da un porto, ancora interrato dai crolli della vicenda storica, della pittura fiorentina dopo-giottesca e tuttavia non puramente giottesca; dalle acutezze di taluno degli « egregissimi doctori » acclamati dal Ghiberti; ma il suo punto d'approdo è tutto palese: una riconciliazione di quelle sottilità speculative, di quelle unioni cromatiche, di quegli oscuri avanzamenti dell'arte toscana, con la chiarezza scritturale, con il soffio cosmogonico, con l'entusiasmo teofanico dei bizantini e del Dugento occidentale.

ROBERTO LONGHI

Nota. — Da questo semplice abbozzo della figura di Giusto, che gioverebbe riprendere e allargare ad uno studio completo per cui è oggi deficiente persino il materiale illustrttivo (non credo che nè le stupende figurazioni del l'Apocalisse, nè i bellissimi racconti biblici nell'anello della volta, nè il polittico, bisognoso di un savio restauro, sull'altare del Battistero, siano mai stati fotografati), doveva necessariamente restar fuori la considerazione del séguito di Giusto; séguito che, per non esser grande, non fa torto al genio del pittore e alla singolarità della sua po izione storica. Ne basti un cenno.

Di qualche probabile riflesso Giustiano nella pittura veronese di Turone s'è già detto nel testo; e si potrà dir meglio quando sarà ritrovata l'opera di Giusto datata nel 1363, o qualche altra sua cosa più antica. Ristabilita poi, come s'è fatto, la cronologia, l'osservazione potrebbe volgersi a certe parti che in Altichiero sembrano dichiarare la stessa fonte.

Digitized by Google

Quando Altichiero cerca di metter qualche ordine nella composizione, allora gli è facile appellarsi a Giusto; per certi panneggi nobilmente studiati, per la graduazione dei chiari, ed altro. Persino quella incomunicabilità tra i vari elementi della figurazione, tra l'architettura, le figure e il paese, che in Giusto rivestiva il già detto significato di diversità etimologica e di genesi successiva e indipendente, si perpetua in Altichiero, ma per il carattere troppo documentale dato ad ognuno degli elementi (veri ritratti, vere architetture del tempo, etc.), a scapito della unità estetica. In complesso il naturalismo di particolari che doveva sboccare, di lì a poco, nel gotico internazionale, urgeva nel settentrione; ed è stata perciò molto giustamente indicata e chiarita (soprattutto dal Coletti) l'altra fonte precipua di Altichiero nell'arte di Tommaso da Modena; il naturalista intinto di senese. Qualche altro riflesso giustiano potrà forse rintracciarsi in taluni dipinti veneziani; per esempio nel trittico di Zanino di Pietro, nel Museo di Rieti.

Ma, rimutatisi di lì a poco, profondamente, gli ideali artistici dei grandi centri settentrionali, è anche più spiegabile che l'arte di Giusto, così schiettamente dugentista, non potesse ormai farvi presa. Si può tuttavia immaginare che i suoi cicli abbian continuato a godere una certa fama come illustrazione completa, facile e piana del racconto biblico ed evangelico da servire comodamente ai pittori operanti fra le popolazioni semplici delle valli montane. Un caso singolo di imitazione da Giusto, e precisamente dal suo dipinto del 1367, venne già indicato dal Bürger (Handb. d. Kstw., Deutsche Malerei der Ren., II, 1) in un quadro tirolese del convento di Stams; e parecchi altri affreschi di quella regione, sui primi del Quattrocento, potrebbero rivelare parecchi ricordi dai cicli di Giusto alternati con altri dai modelli giotteschi dell'Arena. È anche possibile che dalla bottega di Giusto escissero libri di modelli ad uso dei pittori, e ciò è stato, proprio recentemente, affermato da B. Segall (Berliner Museen, 1928, 6) sulla scorta di un codice padovano del 1399 (oggi nel Kupferstichkabinett di Berlino), dove parecchie delle illustrazioni evangeliche sono desunte da composizioni del Battistero di Padova; sebbene l'illustratore non vi si dimostri, in particolare, seguace dello stile di Giusto.

Più difficile è indicare un'azione di Giusto su artisti toscani contemporanei; nulla per esempio sappiamo della pittura di Cennino Cennini, che certamente ebbe ad incontrarlo in Padova. Il modo di Giusto, sfumato e di chiari su chiari, parrebbe talora presentire la gamma Masolinesca; ma che Masolino, frequentando l'Italia del nord, abbia potuto trarre qualche lume dai modi ancora recenti di Giusto, è cosa da proporsi affatto genericamente.

D'altra significazione, invece, e cioè come prova della sopravvivenza dell'arte di Giusto nella cultura figurativa di taluni ambienti, in prevalenza monastici (dove l'osservanza di una iconografia più antica rivestiva presto un significato rituale), è il rilevare che, quando, circa un cinquantennio dopo, l'Angelico mira a riconquistare, pure attraverso le nuove apprensioni stilistiche, una certa austerità rappresentativa adatta ai proprî fini, non fa talvolta che rimontare — chissà per quale tramite — ai modi di romanico dotto e gravemente liturgico, creati da Giusto. L'angelo dell'Annunciazione dell'altare di Perugia riprende in modo inconfondibile il garbo dell'altro di Giusto da noi illustrato; lo schema, e più che lo schema della Trasfigurazione di Giusto ritorna in San Marco; e, sempre a San Marco, la scena delle Marie al Sepolcro stupisce e convince per la stragrande affinità con quella padovana; in questo caso indubbio prototipo (fig. 9 e 10) non soltanto per la disposizione, ma addirittura per l'arte. L'Angelico e Giusto s'incontrano assai bene, difatti, sulla via del classicismo medievale che giovava ad entrambi per ammantare di un'antica austerità civile un candore morale che è ben quello dei gravi, ed insieme angelici, dottori della scolastica.

Fig. 11. — Padova, Battistero.
GIUSTO DI PADOVA: Le « Marie » della « Crocefissione ».

Digitized by Google

Digitized by Google

UN DIPINTO DELL'ANGELICO A LIVORNO

Per questa insuperabile effigie del « Cristo incoronato di spine » *(tavola)*, provenuta in dono non so da quant'anni, nella chiesa ottocentesca di Santa Maria del Soccorso a Livorno, la tradizione locale soleva trasmettersi — come ne fa cenno anche il più recente illustratore della città (1) — la designazione affatto generica di « Scuola di Giotto » ; ma in una fortunata ricognizione a quella chiesa, lo scorso agosto (1928), non mi fu gran fatica constatare che ci si trovava di fronte a un dipinto assolutamente autografo dell'Angelico (2).

È possibile che la mediocre, ma diffusa, consuetudine mentale di considerare l'Angelico come un trecentista paradisiaco, smarritosi nell'inferno individualistico del primo Quattrocento, lasci stupefatto più d'uno dinnanzi all'austerità di un' immagine, ottenuta non tanto per insistenza tradizionale sui simboli grafici, quant'anche per via di certezze strutturali; tali anzi, da ricordare davvicino quelle di un Masaccio o di un Piero; con che, tuttavia, non si vuol intendere che l'arte sia affatto la stessa; anzi affine ad un tempo e diversa, in quel modo che già un'altra volta abbiamo inteso di chiarire (3).

Solennemente elementare, intanto, è la presentazione dell'argomento. Sul fondo di bruno invariato, il Cristo, a meno di mezzo busto, induta, secondo Matteo e Marco, la porpora con il motto regale, si espone di faccia; la fronte e le guancie rigate di sangue, lo sguardo come impietrato; tutto il capo incluso entro l'amplissima ruota del nimbo cruciato, e vergato della sacra impresa: I H̄ S X P̄ S (SA.....N̄S) (4).

Da questa inclusione, così bene scandita nelle razze massicce che cruciano il nimbo, e sorretta per giunta da quella base dello scollo a doppio orlo concentrico, compassato come un fregio architettonico dell'Alberti, viene a determinarsi, non si potrebbe con più rigore, il grafico fondamentale del quadro; dove, insomma, par che stravinca una solenne centralità. Ma, per poco che s'insista ad osservarlo, a quali « raffinamenti ottici » esso non si dimostra accomodato!

Dall'asse verticale che par segnato incorruttibilmente in quella gemma rilegata a mezzo dello scollo e in quell'acutezza nascente della fontanella della gola, il capo deflette di pochi gradi verso destra, portando seco un'altrettale lievissima rotazione del nimbo; indicata questa, come da lancetta in quadrante, dalla declinazione del braccio di croce più alto, sulla mostra del nimbo.

---

(1) P. Vigo, « Livorno ». Bergamo, s. d. p,. 75: - « ....nella cappella dell'Addolorata un' immagine del Salvatore che pare della fine del secolo XIV e che dissero perciò, ma per me a torto, della scuola giottesca » - Il Vigo non propose tuttavia un'altra definizione dell'opera.

(2) Il dipinto è restato fin qui perfettamente ignoto a tutti i conoscitori dell'Angelico e del Quattrocento fiorentino. E non è affatto menzionato nella Guida del Touring (It. Centr. III, 1923) dove pure la Chiesa che ospita il dipinto è ampiamente rammentata (p. 187) per i suoi dipinti ottocenteschi (Giovanni Costa, Pollastrini, etc.). Santa Maria del Soccorso, fondata nel 1831, non era ancor terminata nel 1846 (vedi: Volpi, Guida... per... Livorno. Livorno, 1846, p. 139).

Perchè si provveda a tutelare il dipinto com'esso merita, ho dato notizia del ritrovamento a un ispettore della soprintendenza di Firenze (dott. Marangoni). La fotografia venne eseguita, per cura del sottoscritto, dal valente operatore della Casa Giacomo Brogi, signor Malenotti.

(3) Piero della Francesca, Roma, 1927, p. 25-26 (« Piero e l'Angelico »).

(4) Queste due ultime abbreviazioni, difficilmente solubili *(Salvator... Dominus ?)*.

Digitized by Google

Un indice tanto discreto del sentimento, appunta la nostra attenzione sui riflessi dolenti del viso; contenuti anch'essi, tuttavia, entro le guide d'un modulo formale così pacato, da diffondere prima calma reverente e, quasi, ammirazione, che non compianto incontenibile e pathos e lamentazioni. Tanto è lontano l'Angelico dall'essere un invincibile sentimentale, un facile trenode.

Che devota, ma che lucida scienza, infatti, nel cavare come da un fusto inanimato e rozzo, nel digrossare come da un tronco appena scorzato questa « sancta facies », senza mai privarla di una certa grave e fusa interezza, dove i vividi intagli della bocca e degli occhi pajono tuttavia segnare le fresche lacerazioni di gemme divelte; dove il sangue lentamente irriguo ha una densità di resina stillata; mentre, all'intorno, le ciocche dei capelli sfolgoranti, cuprei, s'attorcono come tralci ancor vivi e bibaci! È ai gotici, è a Lorenzo Monaco che ci appelleremmo per una cosiffatta figurazione del dolore, o non piuttosto ai greci arcaici? Un ardore dolente, ma che lambisce vano un modello inconsumabile. Non rivelerebbe la mutazione che per via di sfregi, tracce superficiali, e simboli, subito sigillati in una nuova fissità di Gorgone cristiano; triste e formidabile, non atterrito; e da portar degnamente sul camice, indossatogli per ischerno dalle potenze delle tenebre, il titolo di « Rex Regum, Dominus Dominantium ».

Fig. 1. — Firenze, San Marco. - FRATE ANGELICO: Il Gesù Bambino dei « Linajoli ».

La figurazione del Cristo paziente si accorda insomma, e non solo formalmente, ma anche per l'animus, con quella del Cristo in maestà o del Pantocratore; e diremmo quasi che nei resultati questa seconda prevalga.

Una lezione così trionfante dell'argomento pietoso, agevola anche il còmpito di chiarire a quale momento dell'Angelico il dipinto debba toccare. Dicerto non ai primissimi anni, quando, soprattutto invaghito dei modi voluttuari di Gentile e delle eleganze del Ghiberti e di Luca ancor giovani, l'Angelico crea opere ornatissime, « estofadas », chiuse come entro serre vibranti di vetri dorati, e, formalmente, più interessate alla desinenza e alla rima che alla radice e alla sostanza dei vocaboli: come può apparire dall'altare - sebbene alterato - di Fiesole, o dalla Madonna già in possesso del Conte Stroganoff, oggi, credo, all'Eremitaggio (1); o dai dipinti per Giovanni

(1) Mi riferisco, non già al tabernacolo con il Cristo benedicente ed angeli già nella Collezione romana dello Stroganoff, sì proprio alla Madonna con quattro angeli, pubblicata dal Venturi come opera dello stesso Gentile (Storia, VII, I fig. 111); e recentemente dal Colasanti (Boll. d'Arte, 1922, p. 539), seguito dal van Marle (It. Sch. of P., VIII, 251 e seg.), ascritta ad Arcangelo di Cola da Camerino. Ma dalle sue opere sicure Arcangelo si dimostra tutto diverso e partigiano di quel « caratterismo immaginario » di cui s'è dato più volte, su queste stesse pagine, qualche abbozzo; un affine, per quanto è tendenza di spirito formale, di senesi dello stampo di un Sassetta e di un Pietro di Giovanni d'Ambrogio, di fiorentini come Andrea di Giusto, o di umbri come Bartolommeo di Tomaso. Una migliore integrazione dell'opera di Arcangelo crediamo porterà ad ascrivergli altri dipinti, tipici di questo stile, come: l'Adorazione dei Magi del Museo di Rhode-Island (U.S.A.) (van Marle, X, 522 fig. 314; attr. a sc. del Pesellino) e la Morte di San Francesco, già nella vendita Woodyat (Catalogo Woodyat, Roma, 1912, n. 394 e tav. XXIII; attr. al Gozzoli); questa sicuramente compagna di predella ad altra tavoletta con « Pietro Bernardone e San Francesco » già nella Collezione Sterbini (Catalogo Sterbini, redatto dal Venturi, Roma, 1906, n. 25 e fig. 41; attr. a « seguace di Pesello »). La Madonna Stroganoff risponde invece stupendamente ai modi primitivi dell'Angelico e viene a convalidare un'altra opinione - espres-

Digitized by Google

Masi. Senonchè, pochi anni dopo, toccato dalle rivelazioni artistiche di Masaccio e di Paolo Uccello, l'Angelico ci appare profondamente, se non completamente, mutato in un gruppo d'opere alle quali tutte sovrasta il sublime altare dei Linajoli (1433). Ed è a quest'opere soprattutto che il Cristo di Livorno si accorda.

Lo stesso metro grandioso e lo stesso effetto sullo spettatore. Lo stesso modo di allineare i nuovi dati prospettici sugli assi normali, incorruttibili di un'imponenza frontale e dominante; di attutire la violenza dei nuovi dati plastici in un attondamento devoto e idolopeico delle figure; sacre e inviolabili come torri senza approcci. E lo stesso animo nella interpretazione del mito.

Nella Madonna dei Linajoli, il Cristo fanciullo (fig. 1) non è più quello tenero, disossato, affettivo delle opere prime; anzi raggiante un dominio che tocca quasi il termine di una beata arroganza. I capelli, nella incisa nettezza di ritmo bipartito, sembrano fusi nella materia imperitura di un bronzo arcaico; il riso di Gentile, che pareva tratto da una qualche grinta inconscia di fauna domestica, si dilata a una gioia insuperabile, quasi ferina; il collo è come un ceppo d'inaudita solidità. All'infuori di questo, nessun altro Cristo fanciullo potrebbe preludere all'esistenza di un animo indurato al dolore, misteriosamente trionfante com'è il triste coronato della chiesa di Livorno; una simiglianza di cui è cagione non ultima la persistenza nell'applicare certi rapporti metrici quasi che inalterabili, sui quali ormai non bisogna d'insistere: da quella rotondità compassata dello scollo alla inclusione della testa entro il nimbo, e, persino, ai particolari degli ornati, che, massime in un artista sottile e osservante come l'Angelico, hanno pur essi una loro funzione ideografica ed estetica (1).

Fig. 2.
Empoli, Collegiata.
MASOLINO: « Veronica ».

Dopo avere alluso all'interferenza precisa tra forma e soggetto, tipica per l'arte dell'Angelico, e fatto cenno di alcune discendenze formali, sembrerà naturale che, parallelamente, si fornisca qualche indicazione sommaria sulla genesi e lo sviluppo dell'argomento.

Come s'è detto, non si tratta qui, nè del Cristo di Pietà che nel Tre e nel Quattrocento fu così appassionatamente studiato e arricchito dagli artisti italiani e stranieri (2), nè del Cristo, « post mortem » vivo e dolente (lo « Schmerzensmann » dei tedeschi), legato soprattutto alla mistica visione gregoriana; e neppure di un « Ecce Homo », la cui raffigurazione, tratta dall'evangelo di Giovanni, non sorge che più tardi, nell'arte fiamminga circa la metà del secolo. La figurazione dell'Angelico, è invece, se non erriamo, uno stralcio dalla « Coronazione di spine » allo scopo di concentrarla in un tipo, per dir così, monografico; in un quadro ad un tempo jeratico e di devozione; in una sacra immagine.

---

sami dal Gronau e alla quale accedo - che alla giovinezza del Frate appartengano egualmente la Madonna già presso Paul Cassirer, anch'essa attr. ad Arcangelo dal Colasanti (art. cit.), e i due Santini di Chantilly, dal van Marle ascritti a Zanobi Strozzi (op. cit., X, 184, e fig. 119).

(1) Il variare degli ornati, il mutarsi delle forme dei nimbi, etc., sono anzi sussidi non dispregevoli ad una sicura cronologia dell'Angelico. Se non avessimo altre prove dell'appartenenza del Cristo di Livorno all'epoca dell'altare del Linajoli, la notevole ed eguale larghezza dei bracci di croce entro il nimbo ne sarebbe già un segnale quasi inconfutabile. Stessa larghezza si vede nelle croci dei nimbi del Crocefisso di San Domenico, nelle opere, poco anteriori, per Giovanni Masi, nella Coronazione del Louvre, nella Deposizione già in Santa Trinita, nella pala di Cortona; tutte opere da includersi in un solo decennio o poco più. Quella misura era invece minore nelle primissime opere; e nuovamente diminuisce nelle opere più tarde: nella pala di Perugia, nella Madonna di Torino, negli affreschi di San Marco. La riprova torna utile a proposito Madonna già all'Accademia solitamente assegnata ai primissimi anni dell'Angelico (Klassiker der Kunst, Fra Angelico, cur. dalla Schottmüller, fig. 1) e invece certamente posteriore al 1430.

(2) Vedi l'eruditissima indagine del Panofsky: « *Imago Pietatis* » in: Festschrift Goldschmidt, Leipzig, 1927.

Digitized by Google

È facile intendere come in un tale pensiero egli venisse sovvenuto, formalmente, dalle solenni presentazioni frontali dei trecentisti (fors' anche di Giotto nel mosaico della Navicella), dalle mezze figure dei Pantocratores, dei Cristi legiferanti o giudicanti nelle cuspidi centrali dei polittici; senesi, specialmente. Senonchè qui, la figurazione del Cristo senza azione, e tagliato quasi come il termine di un'erma, mostra la volontà di restringersi a poco più che un'effigie, ad semplice volto, ad una «Sancta Facies»; richiamandosi perciò finanche ai più venerati esemplari del Cristo «armeno» e della «Veronica» che in questi tempi ispiravano gli artisti: si veda (fig. 2) la Veronica di Masolino nella cuspide dell'affresco di Empoli, o la rappresentazione donatellesca della Trinità, quasi maschera tragica, nel sommo del tabernacolo al gruppo del Verrocchio per Orsanmichele. Ma giovi limitare subito l'affermazione, soggiungendo che l'effigie della Veronica, almeno in Italia, non era ancor legata al momento della Passione e dell'andata al Calvario (1). Molto più significante per l'origine della rappresentazione dell'Angelico ci pare invece lo svolgimento che proprio il soggetto della «Coronazione di spine», rarissimo nell'arte bizantina (2), aveva ottenuto nel tardo Dugento e nel Trecento italiano; tenendo presente che, salvo pochi casi, esso è indistinguibile, in quanto schema, dal soggetto affine della «Derisione di Cristo» (si veda ad esempio, in confronto alla distinzione Duccesca, la esplicita fusione dei due momenti nell'affresco del Barna, a San Gimignano: dove la benda sugli occhi si riporta alla scena della «Derisione» in casa di Caifas, e la corona di spine alla scena successiva in casa di Pilato) (3). Già nel tardo Dugento l'argomento aveva adottato una composizione centrale e simmetrica, dove tuttavia era tipico, a segnare il riflesso doloroso, un'inchinarsi di lato della testa del Cristo (Crocefisso del Museo di San Gimignano, Crocefisso di Santa Marta a Pisa, etc.); inclinazione osservata anche da Duccio (Maestà di Siena), dalla Scuola di Pacino di Bonaguida (Fiesole, Museo Bandini), e, in misura minore, anche dal Barna (San Gimignano). Quanto a Giotto, egli aveva rifiutato la simmetria della composizione e accettata l'inclinazione della testa (ma come brutale resultato della violenza degli sgherri); e, comunque, il suo schema fu seguìto da pochi (bottega del Cavallini a Napoli, in Santa Maria Donna Regina).

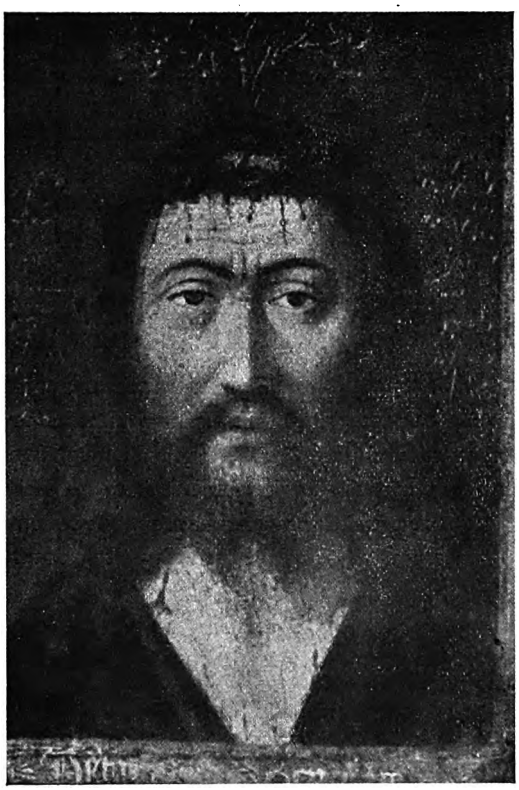


Fig. 3. — Parigi, Raccolta Kleinberger.
PETRUS CHRISTUS: «Il Cristo coronato di spine».

(1) Per la complicata leggenda dell'immagine della «Veronica», vedi: Künstle, Ikonographie d. chr. Kst., Freiburg, i B., 1928, I, 591-592.

(2) Vedi tuttavia: Dobbert, Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis. «Jahrbuch» prussiano, 1894, XV, p. 153, dove i pochi esempi sono raccolti.

(3) Anche il Künstle, op. cit. p. 435-437, conduce quasi unitariamente la storia dei due soggetti, che tuttavia avrebbe potuto dar luogo a qualche maggiore distinzione iconografica.

Digitized by Google

Ma, accanto allo svolgimento di questo modello pateticamente inclinato, si può indurre che, circa la metà del Trecento, e forse in più luoghi, ne sia stato escogitato un altro dove non soltanto la figura del Cristo manteneva la sua situazione centrale, ma il suo atteggiamento stesso diveniva rigidamente frontale, impassibilmente regale. Forse da un prototipo senese proviene la figurazione nel paliotto della Vita di Cristo nel Museo di Pienza (attr. a Bartolo di Fredi, ma d'altro minore maestro di provincia artistica senese, forse orvietano) sugli ultimi del Trecento; da un prototipo fiorentino può derivare la figurazione nell'altare della scuola di Agnolo Gaddi, a San Miniato, o nel polittico n. 62 della pinacoteca Vaticana, affine al Bonsi e al Cristiani. Tutta una schiera poi, di affreschi tirolesi italianizzanti, sui primi decenni del Quattrocento (a St. Wolfgang presso Altheim, a Sarnthein, a Campilli presso Bolzano) sta a dimostrare che anche nell'Italia del nord, durante la seconda metà del secolo ne sia stato propalato un esemplare consimile, anzi persino più rigidamente frontale; e l'inventore potrebbe sospettarsi in Giusto de' Menabuoi, anche perchè un modulo siffatto si trova già in quel codice padovano del 1399, recentemente illustrato da B. Segall, dove tanti altri schemi compositivi sono palesemente desunti da Giusto. Il fatto ci sembra particolarmente notevole, trattandosi di un artista che s'è già avuto occasione d'indicare come fonte di composizioni fra le più jeratiche dell'Angelico (vedi: «Frammenti di Giusto di Padova», in questo stesso fascicolo). È poi facile indovinare che lo svolgimento, non mai intermesso, dell'altro tipo del Cristo «patetico» celebri, per opera dei gotici tardi, una sfrenata ripresa, specialmente in Germania (Wynrich, Lochner, Franke); fino a raggiungere il parossismo passionale in esemplari di Lubecca o nell'altare di Erfurt (c. 1450); dove, difatto, l'inclinazione del Cristo coronato di spine, ottiene uno straziante «pendant» nella inversa inclinazione del Cristo flagellato (1).

Fig. 4. — Milano, Raccolta privata.
ALVISE DE DONATI: «Il Cristo coronato di spine».

Ma per ritornare ai tempi del dipinto di Livorno, cioè al 1430-35, non conosciamo alcuno che prima dell'Angelico (2), e sulla traccia di quei citati esempi trecenteschi in cui lo scherno

(1) In Italia sono naturalmente affezionati a questo modulo patetico i rappresentanti del «caratterismo immaginario»; per esempio un senese affine a Pietro di Giovanni d'Ambrogio nella Galleria di Strasburgo (riprod. nel v. Marle, IX, fig. 41 come di Giovanni da Ponte, nel testo, p. 70, come di sua scuola); o, ancora nel 1461, Niccolò da Siena, a Cascia (riprod. nel v. Marle, VIII, fig. 241).

(2) Verso gli stessi tempi la testa del Cristo coronato di spine s'incontra fra le immagini del «Musterbuch», o prontuario di modelli figurativi, di un pittore tedesco, oggi nel museo di Vienna (riprod. dallo Schlosser: Zur Kenntnis d. Künstl. Ueberlief. im spät. Mittelalter, nel Jahrb. Viennese, 1902); ma qui si ha a che fare con uno stralcio per intenti didattici, come dimostrano altri modelli dello stesso libro, evidentemente cavati da composizioni che non comportavano in nessun modo quella frammentazione (per es., la testa del Crocefisso, etc.).

Digitized by Google

del re per burla, inteso dai giudei, era già riconciliato con l'attitudine gravemente regale del Cristo, avesse tentato un simile stralcio; dove la sottigliezza della meditazione, tale da giungere a una stupenda concordia simbolica tra le due immagini, originariamente tanto disformi, del «Christo in majestate» e del Cristo paziente, ci pare così adatta all'animo devoto e speculativo dell'Angelico da indurci, per corollario, ad ammettere che proprio a lui spetti la creazione di un così sublime prototipo.

Impresa quasi disperata è però segnarne il sèguito attraverso le tante deviazioni iconografiche che in Italia moltiplicarono piuttosto gli stralci dalle figurazioni affini, ma più naturalmente plastiche, del Cristo alla colonna e dell'Ecce homo; fuori d'Italia complicandosi con le figurazioni vesperali del Cristo di Pietà e col motivo del Cristo gregoriano.

Tuttavia qualche orma di quel modello è ancor possibile indicare. Quando, intorno al 1450 (1) Petrus Christus dipinge perfettamente frontale e a mezzo busto, il «Cristo coronato di spine» della raccolta Kleinberger (fig. 3), non v'è dubbio ch'egli compia nei confronti del «Cristo in maestà» creato da Jan van Eyck tra il 1438 e il 1440 (2), la stessa associazione dell'Angelico in confronto al Pantocratore e al Rex Regum. La prova di una diretta azione dell'Angelico non è facile a dare; soprattutto fino a quando gli innegabili italianismi di Petrus Christus, già intravisti dall'Holmes, non divengano oggetto di una ricerca seria; alla cui importanza sorprende che il miglior conoscitore di quell'arte non abbia neppure alluso (3). Ma intanto non si neghi la possibilità di quell'azione; soprattutto sapendosi che un modello iconografico è anche più naturalmente carreggiabile di un modello di stile. Il fatto stesso che i fiamminghi non si riprendano a questo esemplare di Petrus Christus, mentre si diffondono in tante figurazioni affini, potrebbe significare che il modello suonava esotico; e perciò rimaneva senza ristampe. Ebbe forse una sorte migliore fra gli spagnoli fiammangheggianti; a giudicare dalla molta celebrità di un dipinto del Museo di Vich, già ascritto al Bermejo, e in Ispagna chiamato indebitamente «Verónica»; forse per l'influsso, che vi è palese nel segno, della «Veronica» Düreriana del 1513.

Più chiare, se non frequenti, sono le orme in Italia. È vero che presto nella seconda metà del Quattrocento, soprattutto ad opera di Antonello, si diffusero fra noi altre figurazioni parallele: del Cristo benedicente (successore del Pantocratore), del Cristo alla Colonna e dell'Ecce homo, a mezze figure; cui si potrebbe aggiungere la rappresentazione affine del Salvatore con i segni della passione, comune nella cerchia del Botticelli. Ma al prototipo dell'Angelico risalgono più direttamente: dapprima la mezza figura di Cristo coronato di spine, che nella Raccolta Berenson, a Settignano, è ascritta, non si sa perchè, ad Andrea del Castagno ed è invece di un fiorentino posteriore al '70, già partigiano dei grafismi botticelliani (4); più tardi, le mezze figure di egual soggetto, replicate più volte da Fra Bartolomeo (5), cui l'iconografia dell'Angelico doveva esser particolarmente nota.

In Lombardia poi, la moda dei quadri di devozione, tanto diffusa fra i leonardeschi, permette di segnare nitidamente, ancora nei primi del Cinquecento, la distinzione tra i vari schemi di codesti soggetti affini; e in nessuno meglio che nel Solario, ch'era, in questo campo, addirittura un erudito specialista.

Il suo migliore esemplare del «Cristo coronato di spine», ben distinto dai suoi «Ecce homo», «Salvatori», «Portacroce», etc., è quello che fu già nella Collezione Crespi; e però a torto il Venturi ne pose la derivazione dall'«Ecce homo» Spinola di Antonello. L'antico modello tosca-

(1) M. J. Friedländer, Altniederl. Malerei, Berlin, I (1924), tav. LVII e p. 149 e 169.

(2) M. J. Friedländer, op. cit. p. 116-117.

(3) Op. cit.

(4) Riprodotto nel van Marle, op. cit., X, fig. 239.

(5) Vedine riproduzione nel Venturi, Storia, IX, I, fig. 128-183; e nella fot. Alinari, 4603 (affresco già nella villa di Torre del Gallo).

Digitized by Google

no vi è visibilissimo, persino nella scelta del vestiario che, nella variante dell'Accademia Carrara, ritorna finanche allo scollo rotondo con la sacra impresa. E la stessa discendenza è chiara in altro dipinto lombardo, verso il 1510, forse del comasco Alvise de Donati (fig. 4); sebbene l'aggiunta dei due angeli vi sia ricavata piuttosto dalle figurazioni « vesperali » (1).

Un'analoga distinzione potrebbe condursi tra il « Coronato di Spine » e l' « Ecce homo » nella scuola veneta; tra la figurazione del Montagna, poniamo, e quella che a Londra (n. 1310) viene ascritta al Cima ma è piuttosto di scuola del Bellini intorno al 1510; anch'essa una tarda derivazione del nostro prototipo. La ricerca potrebbe seguitare fino ad esemplari del Seicento; senonchè la motivazione formale, ormai troppo diversa, ci consiglia a troncare quest'abbozzo d'indagine.

Ma almeno nel caso dell'Angelico occorreva darne qualche preliminare, per più ragioni; non troppo discordi, ci si lusinga, da quelle che l'artista avrebbe reso dell'opera propria. La principale, che in lui ogni problema di forma andava del pari con un problema di sostanza rappresentativa; restando tanto più notevole ch'egli li collimasse a quel modo.

In verità, chi rammentasse soltanto quel che il Berenson racconta dell'Angelico che avrebbe guasta coi pianti bambineschi del San Gerolamo una delle sue più solenni composizioni, la Crocefissione di San Marco, stenterebbe a credere che lo stesso pittore, posto a fronte del soggetto, che si direbbe tutto patetico, del Coronato di spine, lo vedesse piuttosto in variante di un Pantocratore contristato che in immagine d'Uomo accasciato e straziato. Senonchè, come s'è già implicitamente inteso, era piuttosto quella interpretazione critica a suonar falsa e frivola, e di uno sbadato sentimentalismo. Anche nella Crocefissione di San Marco il San Gerolamo è un pezzo ben commesso, e senza strida, nella carpenteria elementare della scena.

Il gruppo ancora più solenne delle opere che si raccolgono intorno alla Madonna del Linajoli, ci risparmia d'insistere nella facile confutazione, ora soprattutto che si è avuto occasione di arricchirlo di un esemplare così eccellente com'è il Cristo di Livorno. Se questa immagine, concepita sullo stesso piano che la Madonna della Misericordia di Piero, è alquanto meno impersonale e un poco più divota, si deve al fatto che l'Angelico più feticista di Piero, soleva, invece che legare la forma con l'ambiente per via di lume e di colore, scorzarla quasi e tornirla e affusarla come ogni scultore primitivo che si proponga di fornire un idolo degno al culto e all'adorazione. Era in questo isolamento idolopeico, in questa divota carezza mummificante che si tradiva il soprappiù religioso dell'Angelico; e non già in un forzamento sentimentale ed espressionistico di cui erano, a quei giorni, tanti esemplari in Italia; eppure lo lasciarono indifferente affatto (2).

L'Angelico, semmai, inspira nelle sue figure, ma sempre per via di adatte concordanze formali, una solennità liturgica, un'aura reverenziale; e l'arte sua, difatti, non è mai andata più in alto che nella Madonna dei Linajoli o nel Cristo di Livorno. Studioso di ragioni iconografiche come nessun altro a' quei giorni, egli si vale ad un tempo, come nessun altro, di ragioni formali nuove ed antiche; con una sapienza colorata di pietosa osservanza, di feticismo sublime. Per questo, forse, egli può sembrare ora arcaico come un greco arcaico, ora astratto come un bizantino, ed insieme prender luogo non tardo nella schiera degli stilisti fiorentini sui primi del Quattrocento.

Il nodo dell'arte sua sta qui probabilmente; tanto difficile a sciogliere e tanto facile ad essere piuttosto allentato e confuso; così fini e ritorti sono i fili che vi traggono dalle preferenze dell'animo e dalle meditazioni del rito alle ragioni dello stile.

ROBERTO LONGHI

(1) Il dipinto era, anni fa, in una raccolta milanese. L'ascrizione si fonda sul confronto con la paletta firmata nel Museo di Lione (1510) e col polittico di Moltrasio (1507).

(2) Si vegga, per un esempio, l'« Ecce homo » di Matteo di Giovanni nella National Gallery (n. 247).

Digitized by Google

MATTEO TONI

Quando, nel 1784, G. L. David consente a mostrare a Roma i suoi «Orazi» prima di spedirli a Parigi, non diremmo che l'arte romana, locale o d'importazione, respiri e prosperi molto liberamente.

Circolano fra piazza di Spagna e via Bonella quegli scuoranti se pur non vili tipi d'artisti che rispondono ai nomi di De Angelis, Costantini, Cavallucci, Masucci.....; i quali, mentre

Fig. 1. — Roma, Casa dei Ministri degli Infermi alla Maddalena.
MATTEO TONI: «Comunione di San Camillo de Lellis».

attendono all'esecuzione di una tela da mandare a Subiaco o a Sermoneta, assistono coscienziosamente alle pallide Congregazioni di S. Luca, proponendo a gara i temi pel Concorso Balestra o un programma di feste per le premiazioni dei giovani. Quasi tutti abbeverati alle fonti già impoverite di una tradizione Marattesco-barocca, e teoricamente inchinevoli ai nuovi assiomi degli ideali Mengsiani, i poverini penano intorno alle loro composizioni corrette e sudaticce, attenti a che una qualche facilità di mano non sia per tradirli, allontanandoli dai castigati temi Raffaelleschi e clas-

Digitized by Google

sici; e non hanno neppure, per svagarsi da tanta tristezza, la gioconda salute pittorica di Pompeo Batoni o lo slancio sicuro di Domenico Corvi e di Tommaso Conca - essi, cui pur tocca in sorte d'incrociare, alla svolta di via Frattina, l'alta figura del Goethe.

Son più di vent'anni che si celebra con rinnovato fervore l'eccellenza dell'arte antica e dei suoi canoni; già da circa dieci la buona memoria di Antonio Raffaello Mengs ha toccato, a detta degli «intendenti», la perfezione classica cogli affreschi del Museo Clementino; come

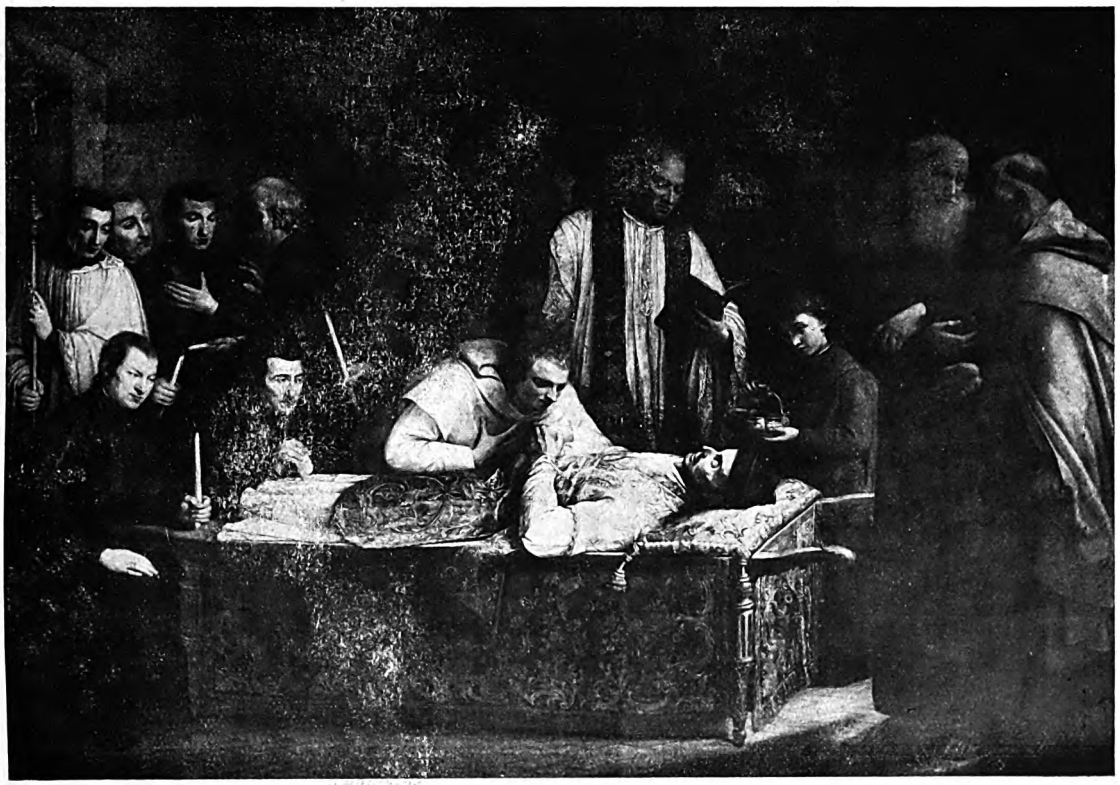


Fig. 2. — Roma, Casa dei Ministri degli Infermi alla Maddalena.
MATTEO TONI: «Morte di San Camillo de Lellis».

dunque possono gli «Orazi» svegliare quella sorpresa ed eccitare quell'ammirazione plaudente che i contemporanei manifestano concordi, quasi avessero a che fare con l'espressione di un pensiero inedito affatto?

Chi s'indugi a considerare non solo quest'opera Davidiana, ma tutte quelle che rimangono a rappresentarci il primo aspetto «classico» dell'artista, o, per dir meglio, il primo aspetto della sua conversione al classicismo, non può sottrarsi alla convinzione, rapidamente acquistata, che l'espressione del dogma neo-classico si compia nel David per una via del tutto diversa da quella battuta dai neo-classici più noti, italiani o italianizzati. Dal Mengs al Canova sentiamo la forma neo-classica sorgere per forza di volontà, astratta e vacua come il dimostrabile schema di un sillogismo: nell'estrema tensione per attingere le linee di un modello imperfettibile essa finisce per raggiungere la insensibilità dello stampo e perdere ogni contatto colla tradizione di un'intiera civiltà. Raffaele Mengs prima di dipingere e dopo aver dipinto ritratti che

Digitized by Google

rivelano il soffio fiorito di una fantasia e di una mano quasi Goyesche, dopo aver scritto pagine squisite di comprensione sul magico segreto delle penombre correggesche, si costringe a calcare i limiti inerti e spietati degli affreschi romani, dove la mano, quasi dominata da una follia ascetica, sembra firmare la rinunzia alle più spontanee doti del pittore. E quale veneta tradizione poteva più alimentare l'arte di Antonio Canova - se non forse quella, condannata per mal sottile, degli scultori cinquecenteschi Lombardo - per consentirgli di dedicarsi a certe stanchevoli formule plasti-

Fig. 3. — Roma, Casa dei Ministri degli Infermi alla Maddalena.
MATTEO TONI: I chierici della « Comunione di San Camillo ».

che, di corto respiro, che solo addolcisce, senza esaltarle dicerto, una decadente ricerca della tenerezza epidermica più illusiva? Per non parlar che dei famosi - e tacendo le esercitazioni dei minori isolati e delle Accademie, vecchie e nuove.

Ora, simili rinunzie e volontarie dispersioni di una multisecolare eredità d'arte non s'incontrano neppure nella fase più rigorosamente astratta della crisi classica Davidiana: come negli « Orazi », appunto, o nella « Battaglia tra Sabini e Romani »; dove, se ci colpiscono la crudezza e la nudità dei legami compositivi, non son dimenticati i vecchi metodi d'impasto e le cure dovute all'effetto di una tradizionale evidenza plastica. Infine gli « Orazi » e i « Sabini » non appaiono isolati nell'empireo di una filosofia artistica, anzi più o meno appoggiati ad ascendenze che non son di pura archeologia; questo è palese anche se non sapessimo che il David passa al classicismo dopo uno studio attento del seicento italiano e francese, e, persino, del seicento caravaggesco. Del resto, nell'aderire all'idea classica, il già celebre « prix de Rome »

Digitized by Google

non faceva, in sostanza, che ritornare a una consuetudine patria; una consuetudine che, iniziata da un grande, era giunta fino a lui attraverso l' « animus » più o meno consapevole della maggior parte dei pittori francesi. Dopochè, infatti, la nobile fantasia di Nicola Poussin ha tratto dal mondo latino i ritmi vasti e luminosi di una epopea naturale ed umana; e Carlo Le Brun ha incanalato questi puri ruscelli ad alimentare il freddo ma specchiatissimo lago dell'Accademia Reale, non son molti gli artisti che, anche fuor di patria, osino abbandonarsi al primo vento e scordare le acque di quel porto sicuro. La scuola francese, per tutto il seicento, si unisce in un coro, forse più solenne che geniale, da cui poche ed eccezionali son le voci che divergono. Così, sonori ancora i tuoni primaverili degli esempi Cortoneschi, a Parigi si dipingono tele al cui confronto anche il mirabile equilibrio Marattesco può apparire molle e arbitrario. Non v'è capriccio

Fig. 4. — Casa dei Ministri degli infermi alla Maddalena.
MATTEO TONI: Gli assistenti alla « Morte di San Camillo ».

tanto seducente da sfuggire al controllo che certe esigenze di realizzazione, direi, borghese, sembrano aver posto irrevocabilmente come limite alla fantasia dei pittori francesi; e la serietà giansenista di Filippo di Champaigne trova modo di dettar leggi persino alle interpretazioni berniniane del Largillière e del Rigaud: fermando a tempo un ricciolo o uno strascico guizzanti, che, dotati a un tratto di una solidità lucida e fredda, sospendono il proprio abbandono alle suggestioni dei caldi umori veneti. Per questa via, alla fine del secolo, è ancor dato vedere Pietro Subleyras spengere il gioioso brio dei taffetas e degli amoerri col sicuro segreto dei sai opachi di Porto Reale ed effondere nelle sue dipinte atmosfere quel saggio e meditato calore che la suggestione barocca ormai non giungerebbe a esaltare.

Questo contegno e questo ritegno che, in genere, vietano all'artista francese uno svolgimento molto lontano dai sensi della patria educazione accademica, non sono difficili a riscontrarsi anche tra i rappresentanti del secolo diciottesimo, così sbrigliati, per fama: risplendono le sublimi libertà individuali del Fragonard e del Watteau, ma i pittori ufficiali del tempo, dal Jouvenet al De Troy a Stefano Parrocel, continuano a solidamente costruire le loro calme composizioni dove, secondo le regole di un'attenta accademia, la vivezza della pennellata, la naturalezza del gesto e la dignità dell'attitudine si fondono in un aspetto di sempre plausibile e verosimile convenzione.

Digitized by Google

* * *

Quando si ricerchi per quali forme gli andamenti dell'arte italiana, quasi sempre ispiratrice e iniziatrice, rispondano al consolidamento, in Francia, di una così tenace tradizione scolastica, l'indagine si arresta, naturalmente. sui due volti che da noi presenta l'accademismo secentesco; considera perciò la riforma carraccesca, e la tesi personale, ma di così salde apparenze, dell'ideale Marattesco.

Quanto alla prima, basata, come ognun sa, sui cardini degli esempi raffaelleschi e correggeschi, noi la vediamo, a misura che ci si allontana dal paradigma dei primi maestri, abbando-

Fig. 5. — Madrid, Academia de S. Fernando.
POMPEO BATONI: Ritratto di don Manuel de Roda.

nare la parte più rigida delle massime stabilite da quelli, per sviluppare in molti sensi tutte le facoltà che vi eran suscettibili di accostamento alle maniere più torrenziali del secolo. È così che la scuola bolognese si conduce a svolgere nel tardo seicento una serie di problemi pittoreschi che nulla hanno a che fare con quei canoni d'irreprensibile misura che Annibale poteva credere di aver stabilito, auspice il nume tutelare della «Santa Cecilia». Nessuna simiglianza, dunque, fra i resultati della Accademia bolognese e quelli della francese; se non si vogliano, come par giusto, prendere in considerazione gli strascichi lunghi e tediosi della formula di Guido Reni.

Si potrebbe supporre che l'esempio di Maratta, sorto a Roma, nel centro stesso dei canoni più solenni di classicità antica e cinquecentesca, avesse dovuto ottenere un consenso più rigoglioso e duraturo; ma, fosse colpa della blanda intelaiatura Sacchiana su cui s'imposta chiaramente il perfetto equilibrio del Cameranese, o delle troppo pronte alterazioni che il fermen-

Digitized by Google

to barocco operava nella città papale, sta di fatto che, generalmente, i maratteschi si mantengono per poco fuori della scia cortonesca e dei suoi complessi accidenti; talchè l'autentica semplicità del maestro si corrompe o s'imbigottisce presto nelle devozioncelle dei controaltari.

Così s'illanguidirono le forze regolatrici del nostro seicento, sopraffatte dalla messe pletorica dei grandi talenti pittoreschi; e fu gran peccato, chè, fossero state più secondate e costanti, avrebbero chissà come alimentato nei tempi magri la vena prossima ad estinguersi.

Che questo potesse verificarsi lo dimostra, se anche di scorcio, l'esempio di un pittorello romano che, proprio sul declinare del secolo decimottavo, e probabilmente ancora giovanissimo, ottiene l'in-

Fig. 6. — Lucca, Pinacoteca.
P. BATONI: Ritratto dell'Arcivescovo Mansi.

carico di dipingere i laterali della cappellina di San Camillo, nell'abitazione dei Ministri degli Infermi, alla Maddalena.

È questi un Matteo Toni che le «Memorie per le Belle Arti» del 1785 dicono allievo del Batoni; non senza appuntare la critica sulla prima tela già collocata a suo luogo.

Si deplora, ad esempio, che in quella «Comunione del Santo» l'espressione degli assistenti sia scarsa e tepida, che ognun d'essi paia ritrattato dal vero, e in posa di modello: e, quanto al «tinteggiare», si rimprovera al pittore un fare ricercato e alquanto timido. Infine, conclude l'informatore, «dall'estrema finitezza nascerà un non so che di duro che noi vediamo che pregiudica non poco all'armonia del colorito». Giusti riguardi dell'ora e della stagione.

Degno infatti di figurare come un modesto ma fedele seguace di Annibale, e quasi partecipe del temperamento un po' gretto e precisissimo del Domenichino, ci appare questo ignoto alle soglie dell'Ottocento (fig. 1 e 2). Lavora egli con grande applicazione, facendo emergere le sue creature da un'atmosfera d'ombra internata, in ambienti semplici e severi, procedendo poi nelle mezze luci con un velar di giallo-grigio che, nelle pieghe e negli incavi più fondi, cola in certi

Digitized by Google

sedimenti come di liquirizia cupa, volutamente memori di quei bruni che i bolognesi traducono dalle bruciate ombre veneziane. Pensieroso di equilibrare le masse dei suoi gruppi egli li bilancia e distribuisce con molta cura, e, forse, con una rigidezza di concetto che nella realizzazione potè venir interpretata dal censore contemporaneo per timidità ed imbarazzo; cosa strana dicerto doveva apparire nel campo dell'arte italiana, tuttavia assuefatta al pittoresco disordine delle composizioni post-barocche.

Ma, senza dubbio, un oggetto parve necessario e capitale all'autor di queste tele: far sì che ogni figura avesse un volto e mani, persino, nati da quell'accordo tra la vivacità d'impressione istantanea e la saldezza di metodo scolastico, che, di solito, coopera alla riuscita dei migliori ritratti. Ed ottimi veramente risultarono questi dei chierici camillini, così « storici » nelle doti apparenti dell'anima e del corpo; solidi tutti, nella costruzione ossificata dei visi, cui la ricerca fisionomica ognor vigile, incalzante imprime un carattere di fattura acre e duramente conquistata (fig. 3 e 4).

Chi altro fra i tardi settecentisti italiani voleva, altrettanto fortemente, arrivare a una realtà così umile e quotidiana? Quale giungeva a tribolarsi tanto sui pizzi e sui ricami di un camice e di un paramento da cavarne effetti che, a momenti, congiungono la tradizione dell'impasto carraccesco con l'illusionismo deprimente della più veristica tangibilità dell'Ottocento? Poichè, se nel Toni è chiara una ripresa, assai rara ai suoi giorni, degli studi dal « modello » soliti all'accademia secentesca, altrettanto misteriosa è la via per cui quegli studi lo menano; la quale per essere chiarita ha bisogno di riandare certi sientieruoli che si veggono talvolta aprirsi, di questi tempi, accosto alle strade più patenti dell'arte.

Occorre dunque richiamare qualche piccolo fatto: la maniera del Batoni è, chi non lo sa? estremamente eguale e riconoscibile per la sua lucida pompa. Pure, ecco un ritratto (fig. 5) che, non fosse firmato, potrebbe a occhio e croce esser preso per un lavoro del Nostro; ed è quello che il celebre lucchese dipingeva nel 1768, a Roma, per Don Manuel de Roda e che oggi è all'Accademia di San Fernando, a Madrid. Dove son più la manierosa leggerezza della presentazione, l'ariosità del gesto, della fisonomia, del panneggio che siamo abituati a ritrovare in tutti i ritratti di Pompeo? La mano si è, questa volta, inaspettatamente indurata e appesantita: greve è la fattura della testa, più « vera » del consueto; le carte poi e le passamanterie e i bottoni dell'abito son dipinti con quella, diremo, testarda volontà di solidificare il particolare che presentano i dipinti della Maddalena, ma che non ha luogo, di solito, alla superficie della pittura Batoniana. Un secondo ritratto del celebrato lucchese potrebbe parlare, in questo senso, con una eloquenza ancor più persuasiva: ed è quello che dell'arcivescovo Domenico Mansi rimane nella patria pinacoteca (fig. 6). Questa volta la quotidiana aridezza della presentazione, quella evidenza spiacevole e obbligatoria della materia serica nel rocchetto marezzato, la maniera stessa di estrarre dai lineamenti placidi e pesanti una psicologia di catechismo domenicale, ci scortano, con un'apertura istantanea, sulla scacchiera lucidissima di un pavimento di parlatorio ottocentesco, a contemplare, per ozio, il ritratto recente del cardinal protettore.

Una sorpresa analoga attende chi si fermi a considerare, nella serie educatissima delle opere Canoviane, qualche brano sconcertante, come sarebbe, nel monumento Rezzonico, il repulsivo verismo della testa di Papa Clemente (fig. 7). « Grave d'anni il venerando Pontefice, pingue, imberbe, e unicamente a pia devozione composto, non prometteva all'arte grande effetto » - così il Missirini cerca di spiegare e scusare nella sua « Vita » del Canova, quel distacco che anche ai suoi occhi parziali, separa nettamente, nel mausoleo Rezzonico, la figura del defunto da quelle allegoriche che ne esprimono il riposo e le virtù. E poco prima avvertiva: « ...l'autore non ebbe... prototipo alcuno dall'antichità, ma tutta ei trasse l'opera dalla natura, e da un

Digitized by Google

ideale suo proprio». Non una piega perdona infatti lo scultore della grazia alla decadenza di una epidermide senile! Come se a un momento determinato una lente potentissima si applichi al suo occhio, di solito così amabilmente generico, obbligandolo agli impegni di una tangibile verisimiglianza. Così dunque intendeva interpretare la natura Antonio Canova? Maestro, allora, ai più macabri veristi di Staglieno.

Ma si trattava, qui, di spiegare gli accenti inusitati di Matteo Toni, raccogliendo quei pochi segni che lo possono dimostrare nel suo tempo, non del tutto isolato. E proprio taluni esperimenti realistici del Batoni e del Canova, due nomi che comunemente si portano come l'antitesi di ogni realismo, bene o male inteso, rivelano tendenze, fino ad oggi meno chiarite, ad informare in parte lo spirito figurativo dell'ultimo ventennio del Settecento in Italia. Sarebbe forse

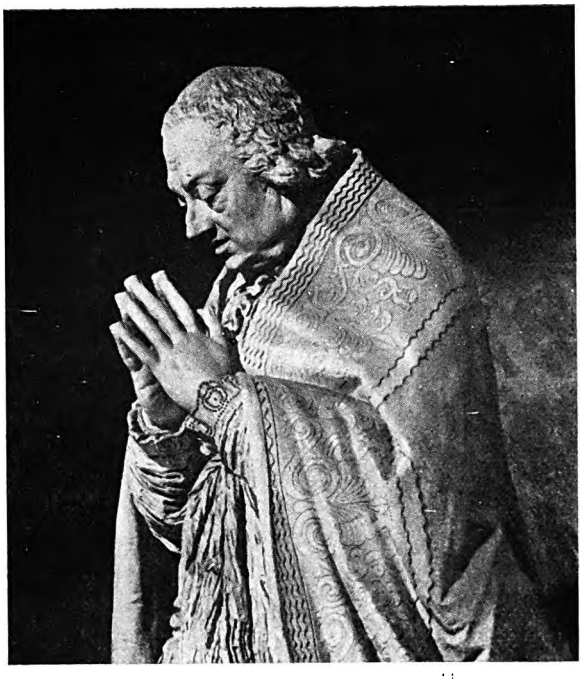


Fig. 7. — Roma, San Pietro.
ANTONIO CANOVA: Ritratto di Papa Rezzonico.

utile rimontare il sentiero per cui esse potevano sboccare a questi giorni; ed è probabile che v'incontreremmo già incamminato, agli inizi del secolo, un singolare temperamento di pittore, focoso e pedante, dotato per le più ardite franchezze e appassionato sognator d'accademie, infelice e spaesato nella sua epoca - insomma Marco Benefial. Incliniamo a credere che, seguitando, si rimonterebbe, di generazione in generazione, alle genuine sorgenti dell'accademismo carraccesco (1), venendosi dunque ad ottenere quella certa rispondenza alla tradizione della Accademia francese che, a tutta prima, sembrava mancare alla pittura nostra.

Sotto questo aspetto Matteo Toni, in cui sono così ingenuamente segnate le impronte di una convinta ripresa carraccesca, verrebbe a collocarsi, nella storia del suo tempo, come l'in-

(1) Come vi si rimonta, infatti, anche a fondarsi sulle fonti che pongono così il tramite di scuola: Cignani - Lamberti - Benefial.

Digitized by Google

terprete più coscienzioso ed esclusivo della tendenza accademica italiana, intesa nella sua accezione più naturalistica: che non ha perciò nulla a spartire con lo spirito della riforma neo-classica, più consona, in quest'epoca almeno, alle disposizioni del gusto ultramontano. In questa veste la sua persona ci sembra più chiara; instancabile nel mantenere una posizione di costante controllo della natura, se non forte abbastanza per rapirle il segreto di una comprensione più intima delle apparenze. Tanto ci dicono oltre le tele della Maddalena anche i due ritratti che, nella Sala Capitolare dei Camillini, paiono essere della stessa mano (1).

Nell'assieme, i pochi dipinti del Toni, pur nella loro tenuta dimessa, vengono a indicare assai bene la via che attraverso gli anodini esercizi neo-classici avrebbe potuto condurre la vena seria e posata della scuola bolognese a rivivere nell'Ottocento con germogli più vicini al ceppo della tradizione italiana. Forse soltanto su quel sentiero, divenuto strada maestra, avrebbe potuto fiorire anche da noi, verso il '50, il pittore dominante del secolo: una specie di Courbet nostrano, cui riconosceremmo oggi - se è lecito insistere su parabole di storia così irreale e nostalgica - una delle ascendenze più naturali e dirette nell'oscuro pittore dei «Camillini».

LUCIA L. LOPRESTI

---

(1) Il primo dei due ritratti riproduce, come spiegano le parole sottoscritte alla tela, la fisonomia di Michelangelo Toni, assunto nel 1807 al grado di Generale dei Camillini. Questo religioso, se, come è verosimile, fu parente del nostro pittore, dovette essere la causa prima dell'attività di Matteo alla Maddalena; e il suo ritratto sta a dirci, insieme all'altro assai posteriore, dell'Orsoni, che l'artista visse e operò fino ad età abbastanza avanzata.

Digitized by Google

ALTRE VICENDE CRITICHE DEL "RUBENS" DI FERMO

Nel commento al « La Notte del Rubens a Fermo » (*Vita Artistica*, Anno II, n. 10, p. 191-196), s'era ritenuto, dopo le ricerche più attente, di poter affermare che nessuna citazione dell'opera si ritrovasse, a mezzo l'ottocento, negli scritti di Gaetano De Minicis; giacchè, in quel tanto che della serie de' suoi studi relativi ai monumenti fermani, si può consultare nelle biblioteche romane, non ha luogo il saggio, certamente rarissimo, e senza data, dedicato proprio al « Dipinto rappresentante la Natività del Redentore » nella Chiesa di Santo Spirito: un opuscolo che soltanto oggi, giusta una sorte tardiva, ma non per questo men bene accetta, son venuto a conoscere dalla bella cortesia del fermano professor S. Baglioni; cercatore e raccoglitore attento di quanto si riporti alle memorie artistiche della sua città natale.

Il breve scritto del De Minicis, fregiato anche di una incisione, che, sebbene condotta a puro contorno, permette di rilevare alcuni particolari oggi invisibili per il progressivo annerimento del dipinto (per esempio, l'agnellino che il pastore a sinistra tiene sulle spalle), si dimostra subito come la fonte precipua delle notizie riferite più tardi dalla Guida del Raffaelli; mentre a sua volta dimostra, anzi esplicitamente dichiara, di attingere qualche altro particolare da quel prezioso, e anch'esso rarissimo, « Itinerario d'Italia » (Ancona, 1832) dell'altro dotto fermano Alessandro Maggiori; libro sconosciuto persino alla formidabile bibliografia storico-artistica di Julius von Schlosser.

Non staremo dunque a ricavare dal De Minicis le notizie già pervenuteci per il tramite del Marchese Raffaelli, circa le opinioni divergenti del de Garriod, del Mündler e simili; accenniamo appena alle altre, ora consenzienti, come quella del Palmaroli, ora negative, come quella del Barker (probabilmente l'inglese raccoglitore di quattrocentisti italiani il cui nome ricorre più volte nel Cavalcaselle); riportiamo invece in extenso queste, più gradite d'ogni altra, che vi si leggono in nota e che perciò, forse, il Raffaelli non aveva curato di riferire:

« ... il fiammingo Megnes e il suo scolare Victor non dubitarono di asserire che il lavoro del quadro fosse del Rubens; non così poi il gruppo degli angeli che si reputò d'altra mano. La medesima opinione tenne il valente conoscitore di pittura che fu il conte Alessandro Maggiori fermano... cui parve che il Rubens, quando rappresentò questo Presepio, fosse fresco ancora degli studi fatti in Lombardia, e nella scuola di Venezia » (1).

Il De Minicis si astringe per proprio conto, a comporre alla meglio, dopo averle tutte riferite, le più varie opinioni; quanto a noi, ci fermiamo di preferenza su queste ultime dove non solo il grande critico Mengs (trasformato giusta la pronunzia regionale in Megnes) tiene dalla nostra, ma anche Alessandro Maggiori, un uomo del quale occorre fare gran conto, giunge, attraverso l'indagine formale, a conclusioni molto affini alle odierne, e intese a spiegare l'apparenza, ad un tempo veneta e correggesca, del dipinto di Fermo.

Per non lasciare il Maggiori, è ancora dal suo « Itinerario » che il De Minicis trae la novella dell'esistenza di un « abbozzo in legno di questo quadro della Natività » presso i Conti Leopardi di Osimo. « Varia però dal grande, poichè la vecchia non tiene la mano in atto d'impedire la luce che dànno gli splendori del Divino Infante, e perchè la gloria è di un sol putto, onde il Maggiori... dice che forse avvenne al Rubens ciò che a c. 87 del vol. I accennò essere avvenuto a Paolo Veronese dipingendo per Padova il suo Martirio di Santa Giustina, cioè che se Paolo è ripreso di troppa folla nella gloria, questo accadde perche dovè accomodarsi al gusto dei padroni del quadro, i quali mal paghi del poco, giudiziosamente ideatovi da lui, vi vollero invece veder molto » (2),

Nulla ci è noto della sorte odierna del bozzetto di casa Leopardi, che sarà tuttavia, da queste indicazioni del Maggiori, meglio identificabile, se ancora esiste; ma intanto è significante la referenza che fosse in legno, come lo sono, di solito, i bozzetti del Rubens. Quanto poi alla osservazione del Maggiori circa gli angioli,

(1) La citazione esatta del Maggiori suona: « stupendissimo... un Presepio rappresentato dal Rubens, fresco ancora, come sembra, degli studi fatti in Lombardia e nella Scuola di Venezia »; « Itinerario », Ancona, Sartori 1832. Vol. II, p. 233.

(2) Il Maggiori in nota: « Un abbozzo ne conservano i Conti Leopardi di Osimo, eseguito in legno; ma perchè la gloria in questo è d'un solo putto forse avvenne al Rubens ciò che a c. 87 del vol. I, dicemmo avvenuto a P. Veronese, etc.... ». « Itinerario » cit.; ibid.

Digitized by Google

è chiaro che essa intendesse a giustificare, ma, in tempo stesso, limitar la portata del giudizio sfavorevole che il Mengs aveva recato su quella porzione del dipinto; proprio quella, lo dobbiamo rammentare? dove a noi è invece occorso di raccogliere i richiami più inconfutabili alle altre opere « italiane » del maestro.

Ancora un'altra notizia del De Minicis, circa la fortuna e la fama del quadro, viene a confermare, ma anche a chiarire meglio, la nostra sorpresa nel constatare che non lo si vedesse incluso fra quelli portati d'Italia in Francia nel 1799; giacchè se fu per allora lasciato in pace, ecco che « nel 1810 corse pericolo di esser da Fermo trasferito a Milano, ove per ordine del Governo Italico, le più rare e pregiate opere di belle arti venivano raccolte. Fu poi trattenuto come proprio della famiglia Costantini ».

Ci resta, per ultimo, da rammentare un'altra citazione del quadro che ci era sfuggita. E' contenuta in nient'altro che nel « Catalogo delle opere d'arte delle Marche e dell'Umbria » redatto nel 1861-1862 da G. B. Cavalcaselle e Giovanni Morelli (pubblicato in: Le Gallerie Nazionali Italiane, II, 1896, p. 202). Eccola per disteso: « Nella chiesa dei Filippini v'ha a sinistra dell'altare maggiore una grande tela, su cui è rappresentata l'Adorazione dei pastori, con una gloria di tre angeli in alto. Le figure al basso sono grandi al vero in numero di nove. Non è opera del Rubens, cui la voce pubblica l'attribuisce, ma bensì di un valente *imitatore e di Rubens e di Van Dyck*, contemporaneo e compatriotto di essi. E' opera di buona conservazione e assai pregevole; di giuspatronato del sig. Cristiano Costantini. Valore circa L. 50.000, diconsi cinquantamila ».

La citazione è preziosa anche perchè, come ognuno potrà rilevare, essa ha servito di traccia (si veggano le parole riportate in corsivo) al giudizio sul quadro, come: *maniera del Rubens e del Van Dyck*, che si legge nello « Elenco degli oggetti d'arte delle Marche » pubblicato nella « Rassegna marchigiana » del 1924. Ed ecco perchè il dott. Serra è fuori del giusto nel rimproverarmi, dalle pagine della stessa Rassegna (febbraio-marzo 1928), di aver tacciato quella recente indicazione di vaga e tautologica, invece di ravvisarvi, com'egli desidererebbe, « un buon germe di verità, nel peggior caso la sola indicazione meno remota dalla realtà ». Il dott. Serra è un vecchio storico dell'arte e, come tale, in grado di intendere assai bene che il definire un quadro « maniera del Rubens e del Van Dyck » implica negare recisamente che il quadro possa mai appartenere in proprio all'uno o all'altro caposcuola. Ma, meglio d'ogni altro ragionamento, tutto il contesto del passo del Cavalcaselle e del Morelli che, fuori d'ogni dubbio, ha servito di falsariga al giudizio dell' « Elenco » del 1924, e che il Serra deve perfettamente conoscere, sta là a dimostrarlo.

Il dott. Serra, mentre, nella nota succitata, rende conto, senza, naturalmente, prender partito, della mia ascrizione al Rubens per il quadro di Fermo, si duole anche che io « me la prenda » con l' Itinerarario artistico delle Marche da lui redatto e con la Guida del Touring « che non hanno riconosciuto il dipinto, senza tener conto che queste sono pubblicazioni divulgative e non artistiche (?) che riassumono il risultato degli studi ».

Sebbene il passo, linguisticamente, non sia ben chiaro, si vorrebbe pur domandare: divulgative di che cosa? di errori o di opere mediocri a detrimento delle essenziali? Non è questo luogo a deciderlo. In ogni caso si disinganni il dott. Serra ch'io « me la prenda » con qualche cosa o con qualcuno; solamente, nello stendere, com' è mio costume, la vicenda critica della questione che imprenda a trattare, m'incombe di registrare quel che si trovi: le illuminazioni, come le omissioni e i silenzi, i quali, anch'essi, qualche cosa significano: decadenza, cioè, e impoverimento di coltura e di gusto. Così, se l'Itinerario non dico delle Marche ma di tutta Italia, redatto dal fermano Maggiori nel 1832, cita con gran lode il dipinto del Rubens, e quello invece delle Marche soltanto, redatto nel 1921 dal dott. Serra, ne tace, io non giudico — lungi da me! — il dott. Serra di fronte al Maggiori, giudico il 1921 in confronto al 1832. Il dott. Serra può dunque riposare tranquillo e guardare, con più soddisfazione di quanta non ne traspaia da quella sua noticina, ai resultati del 1927.

ROBERTO LONGHI

Pubblicazioni e manoscritti relativi alla parte antica dovranno essere spediti a: ***Roberto Longhi'*** *7, via Mogadiscio, Roma (37); quelli relativi alla parte moderna a:* ***Emilio Cecchi,*** *11, Corso d'Italia, Roma (34).*

Tutta la corrispondenza relativa all'amministrazione, dovrà invece essere indirizzata a: ***PINACOTHECA,*** *via Antonio Bosio, 15, Roma (37).*

TULLO GRAMANTIERI, *direttore tecnico gerente responsabile* Tipografia Selecta, Via Cicerone, 56

Digitized by Google

SOCIETÀ CERAMICA RICHARD-GINORI

Capitale interamente versato L. 20.000.000

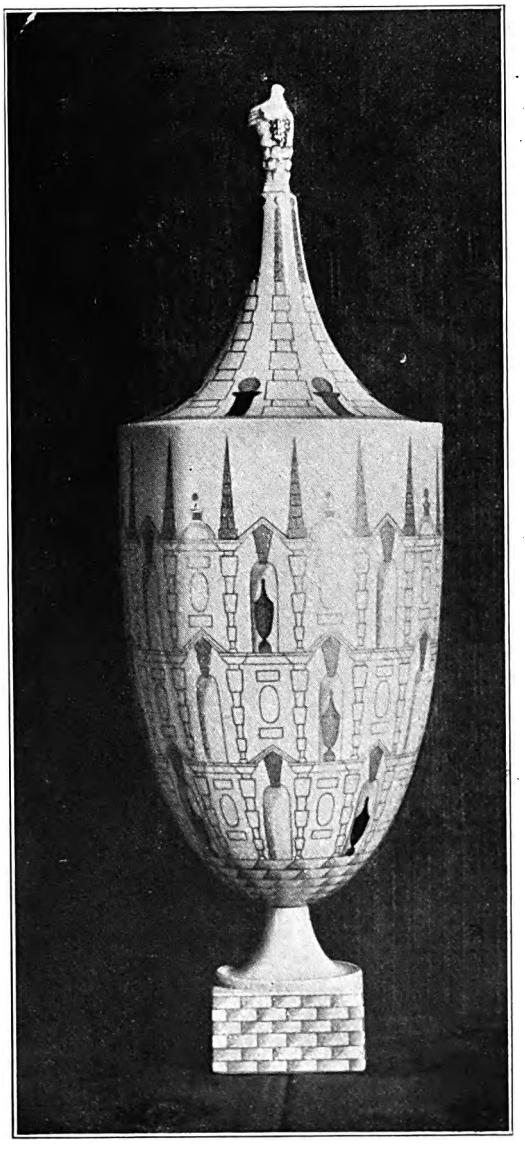
SEDE SOCIALE: MILANO, VIA BIGLI 21

PORCELLANE

MAIOLICHE

TERRAGLIE

COMUNI



PIASTRELLE PER

RIVESTIMENTI

DI PARETI

ARTICOLI IGIENICI

CERAMICHE

D'ARTE

CRISTALLERIE

ARGENTERIE

MILANO - Via Dante 5.
TORINO - Via XX Settembre 71.
GENOVA - Via XX Settembre 3 nero.
BOLOGNA - Via Rizzoli, 10.
LIVORNO - Via Vittorio Emanuele, 27.
PISA - Via Vittorio Emanuele 22.
FIRENZE - Via Rondinelli, 7.
ROMA - Via del Traforo 147-151.
NAPOLI - Via S. Brigida 30-33.
CAGLIARI - Via Campidano, 9.

BAGNI DI MONTECATINI

*

Digitized by Google

S. A. NIPPO CINESE

BORDOLI E GIACOBINO

BOLOGNA
VIA PIAVE, N. 1

ANTICHITÀ
CINESI
PORCELLANE
BRONZI
AVORII
RICAMI
SCULTURE
IN LEGNO
E IN MARMO

MILANO
VIA SERBELLONI, 1

FIGURE
VASI ANIMALI
GIADA
CRISTALLO
DI ROCCA
LAPISLAZZULI
QUARZO VERDE
QUARZO ROSA
AMETISTA ECC.

SI GARANTISCE L'AUTENTICITÀ DEGLI OGGETTI ANTICHI

GALLERIA SANGIORGI

PALAZZO BORGHESE

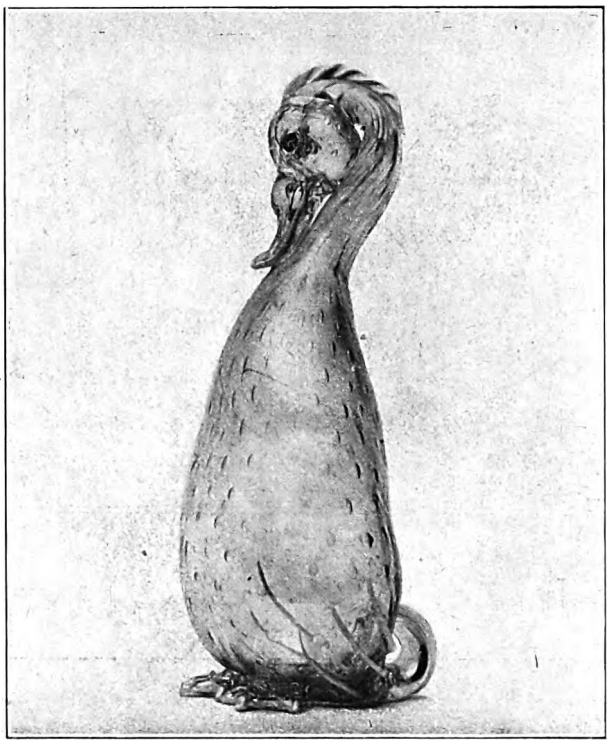
ROMA

VIA RIPETTA 117 - TELEFONO 60-861

Digitized by Google

VETRI SOFFIATI MURANESI VENINI E C.

MURANO - 47 FONDAMENTA VETRAI - TEL. 23-38



SEDI IN ITALIA:

a VENEZIA in Piazzetta Leoncini, 314.
a FIRENZE in Via Tornabuoni, 1.
a GENOVA in Via Roma, 60-R.
a BOLOGNA alle Loggie del Pavaglione, 1M da Richard Ginori.
a MILANO in Via Montenapoleone, 25.
a TORINO in Via Cavour, 7-bis.
a ROMA in Via Condotti, 90.
a NAPOLI da Ducrot in Via Gaetano Filangeri, 36.
a PALERMO da Ducrot, Via Ruggero Settimo, 33
a CATANIA da Camiolo in Via Coppola, 4

SEDI ALL'ESTERO:

ad AMSTERDAM da Fetter in Veteringschans, 79
a BERLINO in Kurfürstendamm, 44.
a BRUXELLES da Wolfers Frères in Rue d'Arenberg, 11-13.
a PARIGI in Place de la Madeleine, 19.
a NEW YORK in Madison Avenue, 584.
a BUCAREST da Barras in Calea Victoriei, 84.
a BUENOS AYRES da Christofle in Calle Florida, 577.
a MADRID da Regium in Caballero de Gracia, 60.
a GINEVRA da Favre e da Goerg.
a VIENNA da Haus & Garten in Bosendorferstrasse, 5.

Digitized by Google

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ ANONIMA PER AZIONI COL CAPITALE SOCIALE DI L. 30.000.000 - VERSATO L. 20.000.000

«LE ASSICURAZIONI D'ITALIA» sono collegate con l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni.

«LE ASSICURAZIONI D'ITALIA» assicurano contro i danni dell'Incendio, delle Disgrazie Accidentali e Responsabilità Civile, della Grandine, dei Trasporti, dei Furti e dei Rischi Aeronautici.

Agenzie Generali in tutte le città Capiluogo di Provincia.
Agenzie locali in tutti i Comuni del Regno.

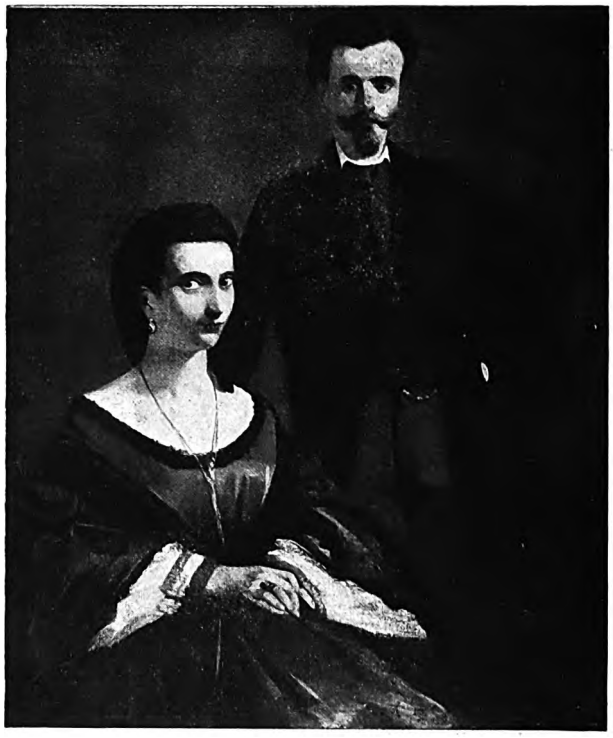
DIREZIONE GENERALE: ROMA - Largo Chigi, n. 218

TELEFONI: 62 434 - 63 330

Telefono dell'Amministratore Delegato: 62 582

MARIO GALLI: RACCOLTA D'ARTE

OPERE DEI PRINCIPALI PITTORI TOSCANI DELL' '800



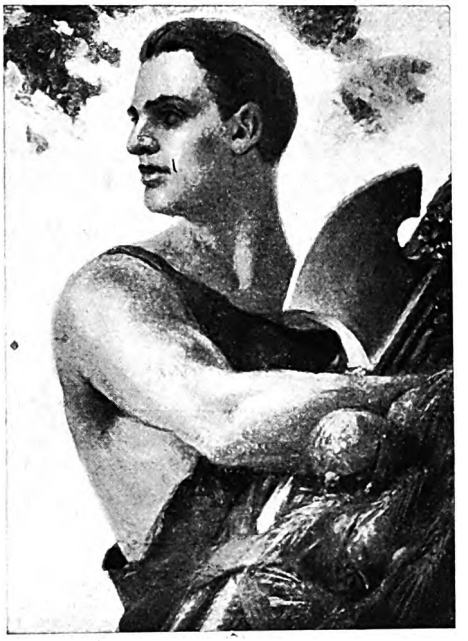
GIOVANNI FATTORI: *I fidanzati (1864)*

FIRENZE
BORGO PINTI
N. 97

Digitized by Google

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE - ROMA



I capitali assicurati presso l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI *sono garantiti dal Tesoro dello Stato, oltrechè dalle riserve ordinarie e straordinarie dell'Ente.*

Le polizze, quindi, emesse dall'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI *hanno il carattere e le garanzie dei Titoli di Stato.*

L'ISTITUTO ha adottato svariate forme assicurative adatte ad ogni condizione sociale.

Per le " assicurazioni popolari " non è richiesta la visita medica ed i premi sono pagabili in rate mensili.

Attualmente i capitali assicurati presso l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI ammontano ad oltre DIECI MILIARDI.

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI, che è il regolatore del mercato assicurativo in Italia, ha Agenti generali in tutte le città del Regno, nelle Colonie e all'Estero.

Le Agenzie Generali e le Agenzie Locali rappresentano anche LE ASSICURAZIONI D'ITALIA, Società collegata con l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI per l'esercizio delle assicurazioni contro i danni: *Incendi, Furti, Disgrazie accidentali e Responsabilità civile, Grandine, Trasporti, Rischi aeronautici.*

Digitized by Google

SOC. AN. EDITRICE "LA VOCE,,

PAUL CLAUDEL
ARTE POETICA
Lire 9

GUIDO BIAGI
GLI ULTIMI GIORNI
DI P. B. SHELLEY
Lire 10

MARIO PRAZ
SEICENTISMO E MARINISMO
IN INGHILTERRA
Lire 30

PAOLO D'ANCONA
L'UOMO E LE SUE OPERE
NELLE FIGURAZIONI ITALIANE
DEL MEDIOEVO
Lire 150

GUIDO BIAGI
PASSATISTI
Lire 10

CÉZANNE: 16 OPERE
Lire 5

SPADINI: 16 OPERE
(prefazione di U. Ojetti)
Lire 10

FERNANDO LIUZZI
ESTETICA DELLA MUSICA
Lire 12,50

MARIO PRAZ
LA FORTUNA DI BYRON
IN INGHILTERRA
Lire 10

C. A. ZANCO
CECOF DAL SUO EPISTOLARIO
Lire 10

E. POLIDORI CALAMANDREI
LE VESTI DELLE DONNE
FIORENTINE NEL 400
Lire 150

E. SOLMI
SCRITTI VINCIANI
Lire 45

DEGAS: 16 OPERE
Lire 5

PICASSO: 12 OPERE
Lire 5

Digitized by Google

DOMUS

RIVISTA DI ARCHITETTURA E ARREDAMENTO

DELL'ABITAZIONE MODERNA IN CITTÀ E IN CAMPAGNA

Diretta dall'arch. GIO PONTI

VIA S. BARNABA 28-B — **MILANO** — VIA S. BARNABA 28-B

IL LABIRINTO

MOBILI E OGGETTI D'ARTE MODERNA ITALIANA

PRESSO V. S. M. VENINI E C.

25, MONTENAPOLEONE

MILANO

Digitized by Google

Digitized by Google

Esce per cura di ***PINACOTHECA:***

ROBERTO LONGHI

PRECISIONI NELLE GALLERIE ITALIANE

I.

R. GALLERIA BORGHESE

Le ricerche del Longhi su molti dipinti della famosa galleria romana, già bene accolte quando apparvero, a puntate, negli anni I e II di « *Vita Artistica* », ritornano oggi riunite ed aumentate in questo volumetto.

Per più vantaggio degli studiosi, l'autore vi ha, difatti, aggiunto:

I. - Un « Indice analitico delle precisioni » stesse.

II. - Una serie di « Note brevi », dove tutti i 568 numeri della Borghesiana sono concisamente annotati e, talora, corretti; in guisa da costituire una base indispensabile per il definitivo catalogo critico della intiera raccolta.

III. - Una « Bibliografia » speciale e motivata, relativa alla storia della Galleria e de' suoi dipinti, dal 1613 al 1928 (153 numeri).

IV. - Un « Indice degli artisti ».

Di pagine 253, con 49 illustrazioni, legato in tela, il volumetto costa 20 lire; per i nostri abbonati 15 lire. Lo si chieda con vaglia all' Amministrazione di « *Pinacotheca* »: Roma, Via Antonio Bosio, 15.

Sono disponibili:

6 annate complete di VITA ARTISTICA 1926

ciascuna: ***L. 120*** *per l' Italia -* ***L. 150*** *per l'Estero*

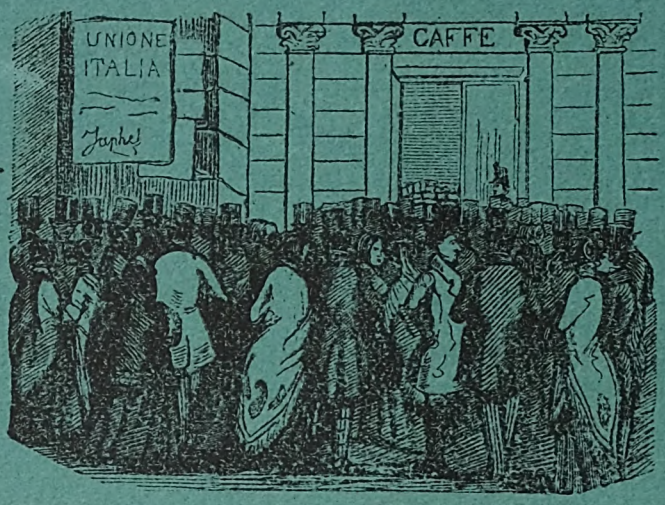
25 annate complete di VITA ARTISTICA 1927

ciascuna: ***L. 120*** *per l' Italia -* ***L. 150*** *per l'Estero*

Richiederle a: PINACOTHECA

ROMA - 15, VIA ANTONIO BOSIO - ROMA

Digitized by Google



L'ITALIANO

EDITORE IN BOLOGNA

LA RUOTA DEL TEMPO
SCRITTI D'OCCASIONE
di RICCARDO BACCHELLI
con un disegno di Morandi - Vol. di pp. 150 su carta gialla, 50 copie numerate L. 30 - 400 su carta bianca L. 12.

DOMENICO GIORDANI
AVVENTURE CASALINGHE
di GIUSEPPE RAIMONDI
Vol. di pp. 150 su carta gialla 50 copie numerate L. 30 - 400 su carta bianca L. 12.

PANE BIGIO
SCRITTI POLITICI
di TELESIO INTERLANDI
con una prefazione di V. Cardarelli, e un disegno di Bartoli, L. 7.

IL PERDIGIORNO
PRECEDUTO DA UNA LETTERA AGLI AMICI DELLA RONDA
di LORENZO MONTANO
Vol. di pp. 150 con un disegno di Longanesi 500 copie numerate L. 10.

PROSSIMAMENTE:

NERO E BIANCO di *E. Cecchi*
PASSO DI STRADA di *M. Maccari*
ELIXIR DI VITA di *C. Pavolini*
ASTRID E ALTRE COSE di *V. Cardarelli*
IL BUON NAVIGLIO di *G. B. Angioletti*

e una monografia su

GIORGIO MORANDI

con 30 riproduzioni

PREZZO DEL PRESENTE FASCICOLO: Italia e Colonie: L. 12 - Estero L. 20

Digitized by Google